

WILLI FLEMMING

ANDREAS GRYPHIUS UND DIE BÜHNE

MIT 8 ABBILDUNGEN



HALLE A. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER
1921

DEM ANDENKEN MEINER MUTTER

MEINEM VATER

Vorwort.

Von Sorgenkindern wird einem der Abschied am schwersten, und nicht ohne Bewegung setze ich endlich das Imprimatur auf die Korrektur des Registers. Möge gerade dieses der weiteren Forschung das Vorwärtsdrängen leichter machen als es mir geworden ist bei diesem ersten Vorstofs in das Urwaldgebiet der Bühnenverhältnisse des 17. Jahrh. Denn manches Mal drohte der Mut zu sinken, wenn immer neuer Mangel an den notwendigsten Vor- und Nebenarbeiten sich zu den an sich schon reichen Schwierigkeiten der Stücke Gryphs gesellte. Welche Mühen mir bevorstanden, davon ahnte ich 1908 noch nichts, als sich eine allgemeine Neigung zu Gryphius und der Barockzeit durch Petersens Buch über „Schiller und die Bühne" zu dem konkreten Ziel dieser Arbeit krystallisierte. Freundliche Teilnahme Erich Schmidts und Max Herrmanns machte mir immer wieder Mut. Herr Prof. Dr. Ernst Elster veranlasste den Einschub über Gryphs psychische Disposition. Auf sein Gutachten hin wurde im Sommersemester 1912 die Arbeit von der Marburger philosophischen Fakultät als Dissertation angenommen; es lagen damals vor Kap. 1—3 und Kap. 5—9 in älterer Fassung. Zur Ausarbeitung des Ganzen wurden mir zwei Jahre Druckverzögerung zugebilligt. Frühjahr 1914 erschienen Kap. 1—3 als Dissertation und der erste Teil in kleiner Sonderausgabe. Die Drucklegung des 2. Teiles unterbrach der Krieg. Innerlich entfremdet, fern von den einfachsten Nachschlagewerken, meine Materialien unzugänglich, wagte ich einige Bogen zu erledigen; die Druckfehler zeigen, welche es waren, der Kriegsnot folgte Papiernot und neues langes Stocken. Manches im 1. Teil über wirtschaftliche und geistige Zustände Geahnte wurde mir durch eigenes Erleben in diesen Jahren besonders nach dem Kriege vollauf bestätigt.

Das Buch nach all der inneren Werdenot unter soviel Nöten endlich doch ans Licht gekommen zu sehen, habe ich allen Grund zu danken. Zunächst dem Herrn Verleger für seine Geduld und Opferbereitschaft, die auch die verkleinerte Wiedergabe der Kupferstiche ermöglichte; ferner den Bibliotheken von Marburg (Univ.-Bibl.), Breslau (Stadt- und Univ.-Bibl.) und der Kgl. Bibliothek in Berlin. Nicht zuletzt denen, die durch menschliche Teilnahme oder durch Beantwortung von Anfragen mir weiterhalfen.

Rostock, im August 1920.

Willi Flemming.

Inhaltsverzeichnis.

II. Teil:

Die Bühne der Tragödien des Andreas Gryphius.

Seite

III. Teil:

Die Bühne in den Komödien des Andreas Gryphius.

Literaturverzeichnis.

Hier führe ich nur diejenigen Werke an, die häufiger und dann nur nach dem Autor zitiert sind. Speziallitteratur zu Einzelfragen enthält der Anhang.

1. Werke.

Trsple. = Andreas Gryphius' Trauerspiele. Hrsg. von H. Palm. Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart, Bd. 162 (Tübingen 1882).

Lstsple. = Andreas Gryphius' Lustspiele. Ebenda Bd. 138 (Tübingen 1878).

Lyr. Ged. = Andreas Gryphius, Lyrische Gedichte. Ebenda Bd. 171 (Tübingen 1884).

J. Tittmann, Dramatische Dichtungen von Andreas Gryphius (Leipzig 1870.) Ist benutzt für die Zitate der 1. Fassung des „Carolus Stuardus".

Victor Manheimer, Bibliographie im Euphorion, Bd. 11 (1904).

2. Zur Biographie.

Stosch = „Last- und Ehren- auch daher immerbleibende Dank- und Denk-Seule . . . von Baltzer Siegmund von Stosch . . ." (1665).

Leubscher = M. Joannis Theodori Leubscheri de claris Gryphiis (Brigae Silesiorum 1702).

Ernst Gnerich, Andreas Gryphius und seine Herodesepen. Ein Beitrag zur Charakteristik des Barockstils. Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte Bd. 2 (Leipzig 1906).

Victor Manheimer, Die Lyrik des Andreas Gryphius (Berlin 1904).

H. Palm, Andreas Gryphius. Allgemeine deutsche Biographie, Bd. 10, S. 73 ff.

—, in Lustspielen, S. 590 ff.

—, Andreas Gryphius, Werke. Deutsche National-Literatur, hrsg. von Joseph Kürschner. Bd. 29.

3. Historisch-philologische Untersuchungen.

Joh. Bolte, Geschichte des Danziger Theaters im 16. u. 17. Jhdts. Theatergeschichtl. Forschungen, Bd. 12 (Hambg. u. Leipz. 1895)

Cornelius Gurlitt, Geschichte des Barockstiles und des Rococo, 3 Teile (Stuttgart 1887—89).

Martin Hammitzsch, Der moderne Theaterbau. I. Teil: Der höfische Theaterbau. (Berlin 1907.)

Willi Harring, Andreas Gryphius und das Drama der Jesuiten. Hermaea, Bd. 5 (Halle 1907).

Harsdörffer, Frauenzimmer Gesprächspiele. 3. Teil (Nürnberg 1643), 6. Teil (Nürnberg 1646).

W. Johannes, Chr. Kormart als Übersetzer (Diss. Berlin 1892).

Roeland A. Kollewijn, Über den Einfluſs des Holländischen Dramas Andreas Gryphius (Leipziger Diss. 1880).

Siegfried Mauermann, Die Bühnenanweisungen im deutschen Drama bis 1700. Palaestra, Bd. 102 (Berlin 1911).

Ogier = Reiseeindrücke aus Danzig, Lübeck, Hamburg u. Holland 1636. Nach dem neuentdeckten II. Teil von Charles Ogiers Gesandtschaftstagebuch. Von Dr. Kurt Schottenmüller. Zeitschrift des Wespreuſs. Geschichtsvereins, Heft 52 (Danzig 1910).

Werner Richter, Liebeskampf 1630 u. Schaubühne 1670. Palaestra, Bd. 78 (Berlin 1910).

Joh. Rist, Aller-edelste Belustigung Kunst und Tugend liebender Gemüther. (Hamburg 1660.)

Paul Stachel, Seneca und das deutsche Renaissancedrama. Palaestra, Bd. 46 (Berlin 1907).

Hans Steinberg, Die Reyen in den Trauerspielen des Andr. Gryphius (Diss. Göttingen 1914).

O. Warnatsch, Beziehungen Glogaus zur deutschen Dramatik bis Schiller. Progr. d. kgl. kathol. Gymn. zu Glogau (1905).

Louis G. Wysocki, Andreas Gryphius et la tragédie allemande au XVII[e] siècle. (Paris 1893.)

Einleitung.

Es sind für die Geschichte biologische und ökonomische, aber auch psychologische und idealistische Grundgesetze als konstituierend mit Eifer behauptet worden. Für die Geschichte der Kunst werden sich natürlich die geistigen Antriebe als die entscheidenden geltend machen. Biologische und ökonomische Beweggründe werden als wirtschaftliche Voraussetzungen jedoch nicht ganz übersehen werden dürfen.

Wirtschaft und Geist.

Ein gewisser Wohlstand scheint sich nun einmal von einer Blüte der Kultur und besonders von ihrem edelsten Ausdruck in der Kunst nicht völlig trennen zu lassen. Das ist durchaus kein materialistisches Herabziehen des Geisteslebens zum mechanischen Produkt ökonomischer Verhältnisse. Diese sind nämlich noch gar nicht die letzten Grundlagen, die Urelemente voll sinnloser Naturgewalt. Was bezeichnen denn „Produktionsverhältnisse" anderes als verschiedene Verknüpfungen menschlicher Willen untereinander mittels der Dinge? Am allerdeutlichsten zeigt das Wirtschaftssystem der Neuzeit, der im Tausch sich auswirkende Handel, dafs durch Dinge vermittelte Willensverhältnisse die ursprünglichen, erzeugenden Voraussetzungen sind. Wir kommen folglich zu dem Schlufs: Nicht die wirtschaftlichen Zustände erschaffen letztlich die allgemeine Kultur, sondern der Wille wirkt auf die Wirtschaft [1]).

[1]) So hebt Eberhard Gothein mit Recht hervor: „Wenn wir tiefer gehen, so finden wir, dies (der Verfall) lag daran, dafs das Geistesleben vertrocknet war, denn sonst hätte das wirtschaftliche Leben wie in allen grofsen Zeiten von diesem neue Kräfte erhalten." Deutschland vor dem 30jährigen Krieg, S. 17f. (Pforzheim 1908).

Kunst und Kultur.

Verhältnismäfsig günstige wirtschaftliche Zustände sind Vorbedingungen, die allerdings vorhanden sein müssen; was in jedem Fall daraus entsteht, kann man nicht mit den Mitteln einer Mathematik vorherberechnen. Da nun — wenn auch unbewufst — der menschliche Wille den Produktionsverhältnissen zugrunde liegt, so ist es nicht nur begreiflich, sondern sogar notwendig, dafs mit den wirtschaftlichen Verhältnissen ein ganz bestimmter geistiger Gesamtcharakter hervortritt, der nicht von den wirtschaftlichen Produktionsverhältnissen bestimmt wird, vielmehr aus dem Boden der jeweiligen Willensverhältnisse emporwächst. Die Richtung gebende Kraft des Willens ist andererseits nicht zu verkennen in der Geschichte der Künste. D a f s Kunstwerke hervorgebracht werden, hängt von diesem Kollektivwillen natürlich nicht ab; welcher Einzelkunst jedoch das Interesse sowie die Mehrzahl der jungen Kräfte sich zuwendet, das allerdings ist als seine Wirkung anzusehen. Jede Epoche stürzt sich auf ein Einzelgebiet künstlerischer Problematik, heifse es Raumgestaltung, das Malerische, oder Drama und Lyrik, in e i n Rad am Wagen der Kunst greifen alle Hände, um dieses weiterzudrehen.

Der Künstler.

Darum ist die allgemeine Denkweise, der solidarische Grundcharakter der Epoche für den Gesamtstand der Kultur wichtig: als Durchschnittsniveau. Die Kunst wird von ihm zwar stark betroffen, obwohl nicht unmittelbar erzeugt. Mag es immerhin gar nicht möglich sein, dafs ein Künstler absolut unzeitgemäfs ist, so wird eben doch beim Künstler gerade klar, dafs der solidarische Grundcharakter einer Zeit noch nicht den produktiven Menschen als solchen zu erklären vermag, vielerlei wohl, jedoch nicht alles, nicht das Wesentliche. Nächst der Naturwissenschaft mufs es daher eine Geschichte des Geistes, der Sitten, der Menschheit geben. Die Freiheit, als Prinzip der Individualität, ist die Idee der Menschheit, die Idee der Sittlichkeit; das Erkenntnisprinzip daher auch der Geisteswissenschaften[1]). Aus dem Strome der allgemeinen

[1]) So sagt Rickert: „Historisches Verständnis ist nicht das Verständnis des Seelischen oder Psychischen, sondern das Verständnis der

geistesgeschichtlichen Entwicklung taucht der grofse Schöpfer; er hebt die Muschel vom dunklen Grunde der Gefühle und Sehnsucht — wohl meist nur der Fortgeschrittensten — an das Licht, entnimmt ihr die Perlen, sie zum Kunstwerk zu einen. Das ist seine ur- und eigentümliche Tat. Das Kulturleben seiner Zeit bietet ihm also nur das Material, das Formen ist seine Sache. Nicht darf jedoch von der Ursache auf die Wirkung geschlossen werden, von dem Gesamtcharakter der Zeit auf die Zustände der Kunst; nur von der Wirkung ist der Rückschlufs auf die Ursachen erlaubt, unter denen der allgemeine Kulturzustand allerdings eine höchst wichtige Rolle spielt. Den Künstler als Schaffenden vermag man nicht zu erklären; er ist das letzte Element, bis zu dem die Wissenschaft zergliedernd vorzudringen vermag, die letzte bewegende Kraft, das Agogische. Wohl aber den Künstler als den Wirkenden, der die immanente Willensform, die Zukunft, emporhob aus dem dunklen Schacht der Sehnsucht, ihn vermögen wir zu fassen. Dieser Zusammenhang mit dem Entwicklungsdrängen seiner Zeit wird am engsten im Stadium der Entwicklung sein; die stete Wechselwirkung von Umgebung und werdendem Menschen ist das Letzte — aber leider nur die Vorhalle, zu der die Wissenschaft zu dringen vermag. Selbst bei solcher Selbstbescheidung mufs sie sich noch vor Überhebung hüten: Für den Menschen von Mittelmafs wird es allerdings im ganzen zutreffend sein, dafs Zustände und Ereignisse, kurz die Umwelt, ihn formen. Auch für den Grofsen sind sie wichtig, jedoch einzig als Materie, mit der ringend er aus eigener Kraft seine Persönlichkeit formt. Der Unterschied liegt demnach in dem Grade formenden Vermögens: in dem einen Fall ist die Aufsenwelt, im anderen das Genie das Mächtigere, Schaffende.

Das Theater.

Der soziologischen Erklärungsweise ungleich leichter zugänglich ist das Theater. Es wird für gewöhnlich von der Masse, dem Publikum, geformt, ist Ausdruck seiner Bedürfnisse,

---

mehr als blofs psychischen Kultur." Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung, S. 278 (2. Aufl., Tübingen 1913). Ähnliche Grundsätze vertritt auch E. Bernheim, Einleitung in die Geschichtswissenschaft, S. 35 ff. (Leipzig 1905).

seiner Entzückungen und Schmerzen, und wenn es hoch kommt, seiner Ideale. Durch die Kunst mag das Theater umgeformt werden, allein nur falls das Publikum mitgewandelt wird. Dies kann nie das Werk eines Einzelnen sein; dessen ist kein Genie mächtig. Anregungen dazu mag es geben, die dann von anderen verbreitet und verbreitert werden, die also in einer Umgestaltung des Geisteslebens sich auswirken. Darum ist das Theater stets der Ausdruck der Kultur oder Unkultur einer Epoche. Jede Generation hat das Theater, das sie verdient, kann man sagen, denn sie schafft es sich, wenn auch nicht als bewufsten Ausdruck, vielmehr ist es der notwendige Abdruck ihrer Geistesstruktur. Theater und Kultur sind untrennbar. Wenn je, so gilt es hier, dafs „einen Stil erklären", eines Dichters dramatisch-theatralische Ausdruckseigenart deuten, heifst: ihn „in die allgemeine Zeitgeschichte einreihen, dafs seine Formen in ihrer Sprache nichts anderes sagen als die übrigen Organe der Zeit"[1]); natürlich in charakteristischer, individueller Sprache als dem Ausdruck eines selbständigen Schöpfers und daher weiterführenden Geistes.

Die Bühnenanschauung des Dichters.

So ist bei aller Eigenart des Ursprunges wie der Fortentwicklung gerade beim Drama der Zusammenhang mit der gesamten Kultur und ihrem Ausdruck im Theater besonders eng und wichtig. Allem Bemühen zum Trotz wird ein Dramatiker sich eine völlig neue Bühne nie schaffen können; irgendwo wird, ja mufs er anknüpfen, und das wird bei allen Reformen im einzelnen schliefslich doch die Bühne seiner Zeit sein, die ihm von den ersten Eindrücken der Jugend an als unbewufste Selbstverständlichkeit vor Augen steht. So ist dem geborenen Dramatiker die Bühnenanschauung das a priori Gegebene. Unwillkürlich sieht der Dichter sein Stück auf jener Bühne aufgeführt, die ihm die geläufigste ist. Das braucht nicht immer diejenige zu sein, die er am häufigsten sah, sondern jene, die den gröfsten Eindruck auf ihn machte. Es kann auch sehr wohl ein aus mehreren realen Vorbildern zusammengesetztes Idealbild sein. Eine mit geringer Anschaulichkeit begabte Phantasie verrät sich im Wechsel der Bühnen-

[1]) H. Wölfflin, Renaissance und Barock, S. 58 (3. Aufl., München 1908).

anschauung je nach der Szene, doch könnte es selbst bei recht plastisch Sehenden vorkommen, dafs eine besonders eindrucksvolle Situation nachwirkt und aus dem Rahmen herausragt. Das wäre vor allem in Zeiten möglich, wo kein einheitlicher Bühnentypus besteht, oder wenn der Dichter auch in dieser Hinsicht schöpferisch zu verfahren bestrebt ist. Als letzte Möglichkeit bleibt endlich, dafs dem Verfasser bei der Niederschrift keine Bühnen-, sondern nur eine allgemeine Ortsanschauung mehr oder weniger deutlich vorgeschwebt hat: er erweist sich damit als Buchdramatiker; er hat sich in der Kunstform vergriffen. Es ist nun einmal die Tatsache vorhanden, und sie gibt dem Drama seine Eigenart, dafs es durch eine bestimmte Beziehung, nämlich vor Zuschauern aufgeführt zu werden, bestimmt ist. Das verleiht der dramatischen Konzeption schon ihr eigenartiges Gepräge. Der Nebel der Gefühle verdichtet sich nicht zu Wortgruppen und Wortklängen, sondern zu Gesten, die allerdings an das Wort gebunden sind. Man könnte geradezu sagen, der Dramatiker denkt in Schauspielern. So führt uns die Eigenart des Theaters auf die des Dramas als einer Ausdrucksmethode, basierend auf der strengen Wechselbezüglichkeit zwischen Schauspieler und Publikum [1]). Solange man immer noch durch Inhaltsbestimmungen das Wesen des Dramas zu ergreifen sucht und noch nicht einmal erkannt hat, dafs alle Künste Methoden, Erzeugungsweisen sind, wird man nicht nur der Eigenart des Dramas nicht gerecht, sondern wird im unaufführbaren Buchdrama den Gipfel der Dichtung erblicken müssen; denn Theater und Drama erscheint von diesem Standpunkt nur als verderbliche Verkoppelung reiner Kunst mit einem sozialen Institut, als Prostitution. Es gilt allerdings, die empirische Existenz des Theaters zum künstlerischen Ausdrucksmittel, zur Bühne, zu adeln, und das vermag das sog. Buchdrama — mögen es Formgesetze auch als eine besondere Dichtungsart zu legitimieren versuchen — nimmermehr zu leisten; fehlt ihm doch gerade der Lebensnerv des echten Dramas, die immanente Bühnenhaftigkeit. Damit

[1]) Auf rein ästhetischem Wege kommt zu demselben Resultat Herm. Cohen, Ästhetik des reinen Gefühls, Bd. 1, S. 394 ff., Bd. 2, S. 58 ff. (Berlin 1912) und Heinrich Friedemann, Das Formproblem des Dramas. Diss. (Erlangen 1911).

verlieren aber Drama sowohl wie Theater ihren Sinn, ihr Existenzrecht, ihre Berechtigung im Ganzen einer sinnvollen menschlichen Kultur. Gegen jene Folgerungen verflachter philosophischer Spekulation spricht aufserdem nicht nur das Faktum des Fortbestehens und vergnüglichen Weiterlebens der beiden zum Tode Verurteilten, sondern auch ihre gesamte Geschichte. „Die Seele ist es, die die Rollen spielt, nicht der Körper. Der Körper ist Instrument, Sprachrohr, Ausdrucksmittel, Werkzeug“ [1]). Zur Versinnlichung und Verdeutlichung stellt sich Kostüm und Requisit, schliefslich auch der besondere, von den Zuschauern abgetrennte Raum ein. Die Geschichte beweist dies; denn vor aller wirklichen Ausstattung tritt die „gesprochene Dekoration“ ein. Die notwendige Dekoration wird beim geborenen Dramatiker sich also ganz von selbst als notwendige Verkörperung seines Gefühles einstellen. Alle Elemente des Theaters sind demnach nicht erst später vom Regisseur hereingesetzt, sondern liegen in der Dichtung selbst beschlossen, sind keine Akzessorien, sondern anfänglich mitgedacht. Darum können wir aus den Stücken die notwendige Bühnenausstattung direkt entnehmen. Eine entwickeltere Theaterkultur kommt diesem Bemühen durch direkte Bühnenanweisungen entgegen.

Gryphius.

Für Andreas Gryphius liegt der Fall allerdings nicht einfach; aber gerade dadurch, dafs fast sämtliche theoretisch erfindbaren Verwickelungen hier einzutreten die Möglichkeit gehabt hätten, gewinnt eine solche Untersuchung an Bedeutung für die Methodologie theatergeschichtlicher Forschung überhaupt. Mit allen Vorsichtsmafsregeln müssen wir an die Befragung der Stücke auf ihre theatralischen Qualitäten hin herangehen. Eine Hoffnung, es in diesem Fall nicht mit unfruchtbarer Buchdramatik zu tun zu haben, vermag uns der Umstand zu geben, dafs Gryphius als erster im deutschen Kunstdrama, im Gegensatz zu dem Brauch bei den holländischen Klassizisten — seinen literarischen Mustern — und offensichtlich unter dem Einflufs der Jesuitenstücke, stets am Schlufs des Personenverzeichnisses

[1]) So Friedrich Kayfsler in einem tiefen Aufsatz, Die Seele ist es, die da spielt; im Theaterkalender auf das Jahr 1912, S. 55 (Berlin 1912).

eine mehr allgemein gehaltene Ortsangabe setzt. Mag er hierdurch die Einheit des Ortes als gewahrt feststellen wollen — dafs er sie in Wahrheit nicht einhält, beweisen die häufigen Szenenüberschriften mit ihren genaueren Ortsangaben. Trotz des Beispieles der Jesuiten kann diese Neuerung nur Ausflufs einer lebhaften Anschauung sein, soll uns aber nicht zu dogmatischer Aufstellung vorgreifender Annahmen, sondern vielmehr nur zu vorurteilsloser Prüfung der Stücke ermuntern, aber auch zu dem Vorgefühl, aus ihnen wirklich etwas über eine deutlich geschaute Bühnenvorstellung gleichviel welcher Art erfahren zu können. Ob und welchem Bühnentypus er sich angeschlossen, zu diesem Endergebnis müssen wir die Theaterkultur der Zeit kennen, die Stellung, die sie im Kulturleben der Epoche überhaupt eingenommen hat. Natürlich können wir diesen ersten Teil beschränken auf die Untersuchung der Theaterverhältnisse, mit denen seine Lebensumstände ihn in Berührung brachten. Da authentische Einzelangaben in dieser Hinsicht gänzlich fehlen, können wir des biographischen Leitfadens nicht entbehren.

I. Teil.

Theatereindrücke im Leben des Andreas Gryphius.

Erstes Kapitel.

Die Jugendzeit des Andreas Gryphius.

Es liegt in der Natur des Dramas, dafs grofse ethische Probleme, gewaltige Konflikte der Weltanschauung ihm den Inhalt darbieten. So ist es aufs engste mit den letzten und tiefsten Strömungen der Zeitkultur verbunden. Da erscheint es doch mehr als blinder Zufall, dafs Deutschlands erster Tragiker aus einer so eigenartigen Zeit hervorging, wie sie die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts ist. Wie seltsam entspricht die dunkle Tragik dieser Epoche wesentlichen Zügen im Charakter des Dichters!

1. Deutschlands Kultur in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Um die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert erlebt Deutschland die Blüte der spätgotischen Kultur, getragen unter der Führung der Städte von einer gleichförmigen wirklichen Volkskultur durchaus demokratischen Charakters. In Kunst und Leben dürfen wir hier die letzte Blüte des deutschen Mittelalters erkennen, jedoch ist's zugleich sein Schwanensang. Bald schwindet nämlich die Grundlage, diese seltene innere Gleichförmigkeit; Risse klaffen zunächst in wirtschaftlicher, rasch auch in sozialer, geistiger und zumal religiöser Hinsicht. In diesen Krisen des Humanismus, der Bauernbewegung und der Reformation wandelt sich das Mittelalter der Neuzeit entgegen.

Geistiges Leben.

Der aus dem Handel geborene Kapitalismus zersetzt die mittelalterliche Gesellschaft. Ein neues Staatensystem wird durch die unaufhaltsame wirtschaftliche und soziale Umgestaltung gefordert, ermöglicht, geschaffen. Der Territorial-

staat tritt an die Stelle des Universalstaates, und nationale Kultur und Kunst beginnen Weltkunst und Weltkultur des Mittelalters abzulösen. Individualisierung regt sich überall. „Der moderne Individualismus ist damals nicht ausschliefslich in Italien erzeugt worden“, überall sind „verwandte und gleichartige Kräfte an der Neubildung“[1]). Der künstlerische Individualismus tritt zunächst in Kunst und Literatur der italienischen Renaissance in die Erscheinung; das religiöse Individuum wird von Luther befreit; daneben steht der Humanismus, dem schliefslich die Befreiung der Vernunft von religiös-dogmatischen Fesseln, die freie wissenschaftliche Forschung zu danken ist. Dieser tritt zunächst allerdings selbst noch arg scholastisch auf, am Äufseren klebend und rückwärts gewandt. Die Gefahr, ein unproduktives Akademikertum zu züchten, lag von Anfang an in ihm und trat verderblich zutage überall, wo die Kunst sich von ihm schulmeistern liefs. Es ist nicht verwunderlich, dafs eine lebensvolle Weiterentwicklung allein auf solcher Pfropfkunst nicht erfolgt ist.

Gerade Gryphius' Heimat Schlesien hatte sich früh den Einflüssen der Renaissance und in gröfserem Mafse erschlossen, als es den meist nicht auf Kolonisationsgebiet liegenden und darum fester in der Gotik wurzelnden Städten Süd- und Westdeutschlands sonst möglich war. „Die Verbindungen Schlesiens mit Italien über Ungarn waren uralt, und so gut wie in die Pfalz wanderten italienische Baumeister, die sogen. Walen, auch nach Krakau und in die Piastenstädte Schlesiens“[2]). Der Bau des Piastenschlosses zu Brieg ist ein Hauptwerk der Frührenaissance in Schlesien,[3]) und an einem anderen Piastenhof, in Liegnitz, lebte Opitz als eine Art Hofdichter, durchaus der Typus des „Renaissancepoeten“. Er bezeichnet den Höhepunkt und im wesentlichen auch das Ende „der im allgemeinen so geistlosen, die Phrase, das Gedächtnis und die Form begünstigenden, in Deutschland vielleicht am stärksten grassieren-

[1]) v. Bezold in „Kultur der Gegenwart“ II, V, 1, Staat und Gesellschaft der neueren Zeit: Reformationszeit, S. 3 (Leipzig 1908).

[2]) Schönborn, Geschichte der Stadt und des Fürstentums Brieg, S. 149 (Brieg 1907).

[3]) Vgl. Dohme, Deutsche Baukunst, S. 296f. (Berlin 1887).

den Lateinverselei",[1]) der Renaissancedichtung überhaupt. Nirgends ist in dem langen Zeitraum von der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bis zum Beginn des Krieges ein bedeutender Künstler in Deutschland zu entdecken. Das Charakteristikum dieser Epoche ist ein allgemeines Erschlaffen der kulturellen Kräfte auf allen Gebieten, ein „Niedergang des deutschen Menschen überhaupt" [2]).

Die Reformation war im Prinzip ein schroffer Bruch mit der historischen Kontinuität. Das Mittelalter aber lebte noch zäh weiter. Mit ihm mufste die folgende Generation sich bewufst oder unbewufst notwendigerweise abfinden. Das lähmte sie, verzehrte ihre Kräfte in Kleinarbeit, in Anpassung des Neuen, des Ideals an die gegebenen Zustände, in mühseligem Um- und Fortbilden des Überkommenen. Das ist die eigenartige, schwere Aufgabe, unter der jene Zeit äufserlich und innerlich litt, die sie ärgerlich und aufbrausend, kurzsichtig und beschränkt, rechthaberisch und orthodox macht und zum ersten Male tiefen Weltschmerz und Pessimismus entstehen läfst.

Besonders augenfällig tritt dieser Zustand an den bildenden Künsten zutage. Bis tief in das 16. Jahrhundert hinein herrscht auf allen Gebieten architektonischen Schaffens noch die Gotik. Durch graphische Werke werden die Renaissanceornamente überliefert: Dekoration und Ornamentik nehmen die neuen Formen an, aber auch nichts weiter. Im Struktiven der Baukunst herrscht durchaus noch die Gotik [3]), ganz äufserlich werden die modischen Zierstücke angepappt. Die grofsen mittelalterlichen Probleme der Raumgestaltung waren gelöst, die dem Streben eine feste Richtung gegeben. Neue Aufgaben sah man noch nicht, und solche Zeiten haben stets nichts anderes zu tun, als die abgewirtschafteten Ideen mit neuartiger, modischer Ornamentik zu verkleiden. Es ist ein planloses, ängstliches Umhertasten der Kräfte, die vorwärts wollen. Dürer drückt es einmal treffend aus: „der Deutschen Gemüt . . . die etwas Neues bauen wollen, wollten auch gern eine neue

[1]) Lemcke, Von Opitz bis Klopstock, S. 186 (2. Aufl., Leipzig 1882).

[2]) Steinhausen, Geschichte der deutschen Kultur, S. 503 (Leipzig 1904).

[3]) Dohme, a. a. O., S. 290.

Fasson dazu haben". Man blieb aber lange an der äufserlichen Fasson kleben, am Ornament, man steckte viel zu tief noch im Alten, als dafs man kongenial das Wesen der Renaissancekunst erfassen konnte. Ihr eigentlich künstlerisches Problem, die Disposition der Massen, mufste ja auch einer Zeit verschlossen bleiben, die so bar jeden Sinnes für das Grofse und Bedeutende war. Der kunsthandwerkliche Charakter blieb ihr dauernd eigen [1]). Auf diesem Gebiet sind jedoch höchst achtbare Leistungen zu verzeichnen. Es ist eben in jeder Hinsicht eine Zeit der Kleinarbeit, und die Renaissancekunst bezeichnet eher ein Ende als die Morgenröte einer neuen Zeit.

Wirtschaft und Politik.

Wie in der Architektur, in der Kunst überhaupt, findet sich im gesamten Geistesleben kein einziger grofser Zug. Wenn je, so ist über diese Zeit das harte Urteil gerechtfertigt, sie sei „die trübste und traurigste Zeit der deutschen Geschichte" [2]). Der beispiellose wirtschaftliche Aufschwung am Ende des 15. Jahrhunderts ist schon mit dem Schmalkaldischen Krieg vorüber. Seit dem Bauernkrieg wird der unglückliche Bauernstand ganz geknebelt und kulturell wie wirtschaftlich immer unproduktiver. Es „fand eine ständige Bewirtschaftung des Bauern, nicht des Bodens statt" [3]). Es konnte natürlich nicht gerade einen Aufschwung der Landwirtschaft herbeiführen, wenn der Handel — etwa mit Getreide — von den Territorialfürsten absichtlich in so schroffer Weise gehemmt wurde [4]). Die grofsen Entdeckungen und ihre Folgen, die Ablenkung des Welthandels nach den Westküsten Europas, das Selbständigwerden der anderen Nationen bewirken, dafs der Markt für die Deutschen geschmälert wird und ihre Vormacht schnell schwindet. Die Verknöcherung der städtischen Institute führt zu einem Erstarren des Gewerbes, das natürlich nur allmählich eintritt. Das ist überhaupt auf allen Gebieten so, nach dem Gesetz der Kontinuität geht die Blüte noch eine

---

[1]) Vgl. auch Lübke-Semrau, Die Kunst der Renaissance, S. 82ff. (13. Aufl., Efslingen 1907).

[2]) E. Gothein, a. a. O., S. 3.

[3]) Gothein, S. 8.

[4]) Gothein, S. 9.

Zeitlang weiter, scheinbar nur; sie beginnt vielmehr zu faulen. Die ganze Entwicklung beruht auf einer schwindenden wirtschaftlichen wie sozialen Basis. Der letzte Grund dafür aber ist der Verfall des deutschen Volksgeistes[1]). Wie könnte diese Epoche sonst enden mit der Betrugsepidemie der allgemeinen Münzverschlechterung, der berüchtigten Kipper- und Wipperzeit[2]), durch deren verbrecherisches Treiben die notwendige Voraussetzung des Handels, die Werthaftigkeit und Gleichförmigkeit der Tauschmittel, zerstört wurde. So wirkte alles zusammen, um den deutschen Handel zu vernichten; denn „seit dem Ausgang des Mittelalters bewegten sich die Fortschritte des Handels vor allem in der Richtung auf gröfsere Massenhaftigkeit des Austausches, auf die Verbindung entlegener Gebiete in unmittelbarem Verkehr, auf die Konzentration der Geschäfte in bequem gelegenen Handelsstädten“[3]). Da verwundert es nicht, in dem zersplitterten Deutschland seit dem Ausgang des 16. Jahrhunderts eine reifsende Abwärtsbewegung anzutreffen, wohin man auch blickt: in Kunst und Literatur, in Handel und Gewerbe. Es ist die Zeit des völligen Zusammenbruches der Hansa, der allgemeinen, stets wachsenden Geldnot mit den vielen Bankrotten und einem sprungweisen Aufschnellen der Preise. Allgemeine Verschuldung der Fürsten wie der Städte ist die Folge. Nirgends ist ein Fortschritt sichtbar; wo nicht offener Rückgang zutage tritt, herrscht ein dumpfer Stillstand innerhalb der alten, überlebten Formen, ein sparsames Einteilen in das Vorhandene[4]); unter dem siegreich vordringenden Wettbewerb der modernen, festgeschlossenen Nationalstaaten wandelt sich diese Stagnation unaufhaltsam zu einem allgemeinen Rückgang[5]). Ein Geschlecht unproduktiver Erben verzehrte teils verschwenderisch, teils spiefsbürgerlichsorgsam den Reichtum der Väter.

---

[1]) Anhang 1.

[2]) 1621 und die folgenden Jahre: Der Einblick in ein paar charakteristische Quellen ist leicht möglich durch K. Wild, Zustände während des 30jährigen Krieges und unmittelbar nachher, S. 16 ff. Quellensammlung für den geschichtl. Unterricht II, 46 (Leipzig, Teubner, o. J.).

[3]) M. Ritter, Deutsche Geschichte im Zeitalter der Gegenreformation und des 30jährigen Krieges, Bd. 2, S. 460 (Stuttgart 1895).

[4]) Gothein, S. 14.

[5]) Ritter, S. 471.

Nicht geringe Schuld an diesen peinlichen Zuständen trägt der Mangel an einheitlicher Zusammenfassung aller nationalen Kräfte, die kurzsichtige Kleinstaaterei. Ängstlichkeit und Beschränktheit ist auch das Kennzeichen der Politik. Die Territorialfürsten sind noch ganz im Schema des Patrimonialsystems befangen und führen ein politisches Stilleben. Jede Provinz beansprucht noch Eigenregiment; die Sorge um die „liebe Polizei" und die Erhaltung der reinen Lehre absorbiert alle staatsmännischen Fähigkeiten [1]). Das Luthertum zumal war zu engherziger, geistloser Orthodoxie erstarrt und in mittelalterliche Scholastik zurückgefallen.

Sc lastet auf dem gesamten Wirtschafts- wie Geistesleben der Epoche vor dem Krieg der Fluch des Absterbens; die falben Blätter des Mittelalters fallen dicht und hemmen die jungen Triebe einer neuen Zeit. Die besten Geister keuchen angstvoll unter diesem dumpfen Druck; wie das Nahen einer schweren Krankheit lastet es auf ihnen. Das Gespenst des Krieges geht lange Zeit vor dem endlichen Ausbruch schon herum.

Keime einer neuen Zeit.

Trägt die Epoche vom Augsburger Religionsfrieden bis zum grofsen Krieg im wesentlichen das Merkmal des Absterbens, so lassen sich doch Keime einer neuen Zeit nicht verkennen. All diese Kleinarbeit war doch im Streben nach einer besseren Zukunft letztlich geschehen, und etwa seit 1585 oder 1590 regen sichtbar sich Kräfte, die wieder auf eine Weiterentwicklung hoffen lassen. Ein frischer und erfrischender Hauch dringt von Westen her in die evangelische Kleinstaaterei; es ist der heroische Hauch des Calvinismus der Niederlande, der Friedrich V. von der Pfalz schliefslich an die Spitze der Protestanten treten liefs. Zugleich wird die hohe Geisteskultur Hollands ein erfrischender Quell für die protestantische Jugend Deutschlands. Der nordische Barock hatte sich in den Niederlanden zuerst ausgebildet, die junge Generation, etwa zu Anfang des Krieges geboren, steht schon unter seinem Einflufs.

Geschwinder noch und mit gröfserer Stofskraft braust von Süden ein heifser Wind herbei, rüttelt zur Tat auf. Die

[1]) Vgl. Otto Hintze, Historische u. politische Aufsätze, Bd. 1, S. 7—14 (Berlin, o. J.)

Jesuiten sind es, die der zerfallenden Kirche neuen Halt, festen Zusammenschlufs gegeben hatten. Nach einer Zeit vorsichtigen Anknüpfens an heimische, also gotische Tradition hatten sie allmählich ihre ganze Art wie ihren Baustil den deutschen Landschaften angeglichen, und waren auf dem Wege zu einem süddeutschen Barock, der nicht nur ein Stil der gesamten Architektur, sondern des Geisteslebens überhaupt geworden ist. Das ganze Denken, Fühlen und Streben des Volkes, zunächst der katholisch gebliebenen Reste, zogen sie in ihre Bahnen. Rasch aber drangen sie weiter, unterstützt von der jüngeren Linie der Habsburger. Um die Jahrhundertwende schon drang der Hilferuf der vergewaltigten Steiermärker nach Schlesien hinüber, dem bald ein gleiches Schicksal zu drohen begann. Ferdinand unterstützte in seinen Gebieten den Orden offen, ungeachtet der Privilegien der protestantischen Stände. Über dem ganzen Lande lag bange Schwüle, der Zündstoff war aufgehäuft; woher der Funke schliefslich kam, ist ohne Belang. Aber dennoch, man hörte den Krieg nahen, eine krampfhafte Starre liefs nicht zu umfassenden Rüstungen kommen; dazu trat die allgemeine Finanznot. Der Krieg mufste den Zusammenbruch des noch reich und stattlich aussehenden, aber innerlich morschen Baues mit sich bringen.

Theaterverhältnisse.

Das war wahrlich keine frohe Zeit, in die 1616 Andreas Gryphius hineingeboren wurde, und als Mann wenigstens hat er seine Jugend stets als eine schwere und drangsalvolle geschildert. Allerdings wufste die Zeit nicht mit dieser Klarheit um sich selbst, am allerwenigsten die sich beständig — man möchte fast sagen berufsmäfsig — moralisch ereifernden Geistlichen. Reichtum war ja noch vorhanden, gelehrte Bildung stand neben den religiösen Fragen im Mittelpunkt des Interesses. Die Höfe liebten den Prunk; Feste mit allerlei Aufzügen und Maskeraden, mit Musik und Theaterspiel sind schon gebräuchlich. Während die gotische Tradition der Handwerker noch fortvegetierte und allerlei Spiele, geistliche wie Fastnachtsschwänke, aufgeführt wurden, machte die neue Zeit sich geltend in den durchaus nicht ärmlich erscheinenden Darstellungen der ersten Berufsschauspieler, der englischen Komödianten. In den

protestantischen Schulen war das gelegentliche Theaterspielen alte Tradition; sie überflügelnd stellen die Jesuiten ihre bestrickende Bühnenkunst in den Dienst der Mission. Theatereindrücke waren demnach für den Knaben Gryphius gar nicht ausgeschlossen, wenn auch das Theater in dem gesamten Geistesleben der Zeit nicht entfernt die Rolle spielte wie in der Periode nach dem Krieg.

2. Gryphius' Schulzeit in Glogau (1622—28).

Das Fehlen jeglicher Aufzeichnungen Gryphius' über die Tageseindrücke zwingt uns, an der Hand seiner Biographie nach Möglichkeiten zu suchen, die ihn mit irgendeinem dieser Bühnentypen zusammenbrachten; denn das ist das Schwierigste wie Interessanteste für eine solche Untersuchung, dafs jede dieser Arten einen besonderen Typus darstellt. Den biographischen Leitfaden entnehmen wir der einzigen Schrift, die detaillierte Angaben über Gryphius' Schulzeit enthält, dem 1665 nach des Dichters Tode erschienenen, „Andreae Gryphii Dissertationes Funebres ... Auch nebenst seinem letzten Ehren-Gedächtnüfs und Lebens-Lauff“ (Breslau 1666) angebundenen „Last- und Ehren- auch daher immerbleibende Dank- und Denk Seule ... von Baltzer Siegmund von Stosch ... 1665“ [1]).

Auf S. 23f. berichtet nun unser Gewährsmann:

„Ob er nun zwar / seines Herrn Vaters im Jahre 1621. den 11. Jenner / noch ohne empfinden des grofsen Verlusts / zu zeitig beraubet war / hat es doch die Fr. Mutter an ihrer Sorgfalt nicht ermangeln lassen / auch bald ietzt erneueten Jahres (1622) den 29. Mertz in die offentliche Schule [zu Glogau] geschicket damit dieser gute Acker ohne Pflegung und Bauung nicht verwildern möchte. Welche Schul damals in gutem Ruhm und Flor gewesen / ja gleichsam ein Jahrmarckt guter Künste: von dannen leer wieder zu kommen einem schimpfflich geachtet war / als dadurch beydes des Orts und des Lehrers ansehen beschmitzet würde / wie Tullius von Athen geschrieben. Es lehreten aber damals darinnen die gelehrten und fleissigen Männer Hr. M. Johannes Faustus, Hr. M. Jacobus Rollius, Hr. M. Michael Ederus, nebenst anderen Collegen. Hier hat er die zarte Zeit rühmlich angewendet / und den ersten Grundstein / darauff er künfftig bauen sollen / mit höchstem Vergnügen der

---

[1]) In der Bibliographie von Victor Manheimer Nr. 63, ich benutze das Berliner Exemplar, das bei M. nicht erwähnt ist; es scheint 1906 angeschafft zu sein, vgl. Anhang 2.

lehrenden / geleget / wiewol ihn etliche zustossende Kranckheiten in seinem hurtigen Lauff nicht wenig gehemmet."

Dieser augenscheinlich auf Gryphius' eigenen Aufzeichnungen beruhende Bericht wird bestätigt durch die Resultate archivalischer Forschung[1]).

„Die evangelische Gemeinde besafs Kirche und Schule unangefochten von 1582—1628. Die Bürgerschaft gehörte fast ganz der neuen Lehre an und bewies die edelste Bereitwilligkeit, für das so schwer erkämpfte Gut der freien Religionsübung auch materielle Opfer zu bringen, die in diesen sonnigen Tagen des deutschen Städtetums vor dem Anbruch des 30jährigen Krieges auch nicht schwer werden konnten. Fällt in jenen Zeitabschnitt doch die gröfste Blüte Glogaus". Die Besoldung der vortrefflichen Lehrer war recht hoch. Rektor war 1617—28 M. Johann Faust; „M. Jacob Rolle genofs seinen weitverbreiteten Ruhm nicht nur als Poet, sondern auch als Pädagoge." „Dieses ganze reichgesegnete Schulleben ging zugrunde nach jener verhängnisvollen Oktobernacht des Jahres 1628, wo die Liechtensteiner Dragoner in die friedliche Stadt drangen und durch gewaltsame Unterdrückung die Herrschaft der Gegenreformation aufzurichten begannen. Gleich den Geistlichen mufsten auch die Lehrer der evangelischen Schule, darunter der Konrektor Rolle, den Wanderstab ergreifen und ins Elend ziehen"[2]). Das waren alles zwar etwas stürmische, doch „friedliche" Bekehrungsversuche. Gerade um des lieben Friedens willen hatten ja die lutherischen Landstände die tschechischen Glaubensgenossen und den kalvinistischen Winterkönig aufgegeben und 1621 den jämmerlichen Dresdener Akkord geschlossen. Dies ist bezeichnend für den Geist der Zeit. Schien der Augenblick ihrer Mattherzigkeit Recht zu geben und durch diese Demütigung das Schlimmste vom Lande abgewendet zu sein, so behandelte der Kaiser doch gar bald das Land als das, was es eigentlich war, als unterworfenes, und die Rekatholisierung wurde mit immer handgreiflicheren Mitteln betrieben. Zuerst wurde der evangelischen Gemeinde zu Glatz

---

[1]) Friedr. Muth, Geschichte des kgl. evang. Gymnasiums zu Glogau, Festschrift z. 200jähr. Jubelfeier am 1. November 1908, S. 4.

[2]) Muth, S. 5.

1624 Pfarrer und Kirche genommen, und nun traf Glogau der vernichtende Schlag [1]).

Die Kunde vom dänisch-sächsischen Krieg, von den Taten Tillys, Wallensteins und Mansfelds dürfte wohl bis zu dem Knaben gedrungen sein, aber nun stand er leibhaftig in Kriegsdrangsal und Glaubensverfolgung mitten inne. Seine Mutter hatte er vor kurzem erst verloren, aber sein Stiefvater hatte eine Pfarrstelle in dem polnischen Grenzort Driebitz erlangt. Dort war Frieden und Ruhe für die Ausbildung des Knaben.

„Im 28. Jahr dieses noch schwebenden Seculi, zu Ende des Wintermonats [2]) / hat ihn / cum titulis Hr. M. Ederus damahliger Pfarr zu Driebitz / als welcher seine liebe Fr. Mutter Anno 1622. d. 12. April. zur Ehe genommen / die aber eben dieses 28. Jahr den 21. Mertz / war der Tag S. Benedicti, durch die Schwindsucht abgezehret / sanfft entschlaffen / und also den Seligen Hülff und Trostlofs verlassen / von Glogau aus zu sich beruffen / da er [3]) durch Anweisung seines Hn. Pflege-Vaters / und selbst eigenen Fleifs / sich in studien höher zu bringen gesuchet / in deme er denn wol sahe den Nutz der öffentlichen Unterweisung / und aus dem Quintiliano gelernet hatte / non esse in rebus humanis Eloquentiam, si tantum cum singulis loqueremur / . . .: bemühete er sich auch dieses einsamen Studirens zu entreissen / und wolte unter vielen erlernen / was er unter vielen künfftig verrichten solte. Danneuhero hat Er sich im Grünen Donnerstage des 31. Jahres nach Görlitz erhoben / in willens dorte nebenst andern sich fruchtbarlich zu erbauen" [4]).

Das Görlitzer Gymnasium genofs damals unter der Leitung des Rektors Cüchler grofsen Ruf.

„Aber auch diese Hoffnung ist wegen der Martialischen Unruh zerschmoltzen / und hat er / da in gantz Deutschland alles verkehret uñ verheeret ward / auch hier keinen Raum in der Herberge funden. Also hat er sich wider seinen Willen wieder zurücke nach Rickersdorf zu seinem Hn. Bruder begeben müssen / von dannen hernach er sich nach Glogau gewendet" (Stosch S. 25).

---

[1]) Heinrich Ziegler, Die Gegenreformation in Schlesien, S. 61; Schriften d. Ver. f. Reformationsgesch. Nr. 24 (Halle 1890), und Christian Trewlich, Allen u. jeden Evangel. Christen ... vorgestellt Loci communes Schlesischer gravaminum S. giij. (Breslau 1635).

[2]) Wintermonat, eigentlich Windmonat = November, vgl. Heyse, Deutsch. Wb. III, 1889, nicht Dezember, wie Gnerich, a. a. O., S. 110 schreibt.

[3]) Vgl. Anhang 3.

[4]) Stosch, S. 24f. Die Angabe 1631 ist ein Versehen Stoschs, für 25. 3. 1630, vgl. Manheimer S. 216, Palm, Lustsp. S. 592.

Die Wogen des 30jährigen Krieges brandeten aber unablässig über diese Stadt, zerrissen und sturmvoll ist die Schulgeschichte, und als am 24. Juni [1]) 1631

„die Stadt Glogau durch eine Feuersbrunst in die Asche geleget / hat er den Sommer über den Plutarchum und die Decades Livii mit genauem Fleisse durchgangen / und sich selbst von aller Anweiser Hülffe entblösset / aufspoliren müssen. Nach dem er nun seinen Zustand Hn. M. Edero durch eine Elegie entdecket / ist endlich der Rath dahin gediegen / sich der Franstädtischen Schule zu bedienen / da er den 3. Brach-Monats [2]) von Hn. M. Jacobo Rollio, Scholæ Præside immatriculiret / und als ein Civis Scholasticus angenommen worden“ (Stosch S. 26).

Theatereindrücke.

Bei diesem wichtigen Einschnitt in Gryphius' Jugendgeschichte dürfen wir wohl einen Augenblick verweilen und uns nach den Theatereindrücken fragen, die er nach dem ihm zugemessenen Anteil an der damaligen Kultur gehabt haben kann.

Am nächsten liegen Aufführungen des protestantischen Gymnasiums während der sieben ruhigen Jahre seines Glogauer Schulbesuches; denn der Methode Trotzendorfs gemäfs fanden an allen protestantischen Gymnasien Schlesiens die Schüleraufführungen eifrige Pflege. Dafs in Bunzlau und Senftleben bis 1627 regelmäfsig Schuldramen aufgeführt wurden, wissen wir aus dem Leben von Martin Opitz [3]). Nun sind zwar keine Nachrichten über Schulakte bisher ans Licht gefördert worden [4]), doch sind sie wegen ihrer Festlegung in den Schulordnungen als selbstverständlich anzusehen, zumal das Gymnasium im Prorektor Jakob Rolle einen „Poeten“ besafs, dessen Tätigkeit für die Fraustädter Schulbühne einen Rückschlufs auf diese Zeit zuläfst. Von der Kärglichkeit der Ausstattung des 16. Jahrhunderts war man im allgemeinen schon abgekommen, hauptsächlich durch die Konkurrenz des Theaters der Jesuiten.

---

[1]) „Tag Johannis des Täufers“, Gryphius, Fewrige Freystadt S. 54, vgl. Gnerich S. 111.

[2]) Juni! nicht Juli wie bei Palm.

[3]) G. Witkowski, Einl. z. Ausgabe des Aristarch u. d. Deutsch. Poeterey, S. 2 (Leipzig 1888) und E. Wernicke, Chronik der Stadt Bunzlau, S. 286 (Bunzlau 1884).

[4]) Freundliche Mitteilung von Prof. Muth.

Nicht ausgeschlossen ist es, dafs Gryphius die eine oder andere Jesuitenkomödie in dem 1626 gegründeten katholischen Gymnasium mit angesehen hat[1]).

Es ist bekannt, in wie geschickter Weise die patres societatis Jesu die Aufführungen benutzten, Proselyten zu machen. Sie hatten vom Schuldrama der Protestanten nur zu gut gelernt, welch mächtige wuchtige Waffe die Aufführungen waren, welch tiefer Einflufs sich durch sie auf Geist und Gemüt des Volkes ausüben läfst. So schufen sie ihr Drama, ein eigentümliches Mittelglied zwischen der italienischen Oper und der Hauptaktion der fahrenden Komödianten, und bald hatten sie das protestantische Schuldrama nicht nur überholt, sie zwangen es sogar, sich von dem gelehrten Boden fort mehr unter dem Volke anzusiedeln, wenn es nicht wirkungslos verkümmern wollte. Uns mögen die allerdings meist ästhetisch wertlosen Stücke der Jesuitenbühne äufserlich effekthascherisch, hohl und langweilig erscheinen; für ihre Zeit waren sie ein wichtiges Element der künstlerischen Tradition, ein Fortschritt zunächst in der Entwicklung der Bühne. Man darf mit Recht behaupten: „Rein theatergeschichtlich betrachtet halten sie das künstlerische Schauspiel bei aller Äufserlichkeit aufrecht“[2]). Gerade, weil in den Jesuitendramen die theatralischen Momente so gänzlich die literarischen überwuchern, gerade deshalb müssen sie für unsere Betrachtung von besonderer Wichtigkeit sein, zumal ja Gryphius' Bekanntschaft mit den Dichtern des Ordens, den Lyrikern, vor allem aber mit dem Dramatiker Causin, oft genug bewiesen worden ist.

Nach vorsichtigem Anknüpfen an die mittelalterliche Tradition der Mysterien hatten die patres diese mählich fortgebildet. Das Wichtigste aber war, dafs sie das Publikum in ihre Schulaufführungen hineingezogen hatten[3]). Wie in Glogau die Verhältnisse lagen, wird der protestantische Rat dem Orden wohl kaum die Erlaubnis zu Mirakelspielen im Freien gegeben

---

[1]) Vgl. O. Warnatsch, Beziehungen Glogaus zur deutschen Dramatik bis Schiller. Progr. d. kgl. kathol. Gymn. zu Glogau, 1905.

[2]) Anz. f. d. A. 23, S. 281.

[3]) Vgl. W. Flemming, Das Theater der Jesuiten (Halle, Max Niemeyer), unter der Presse.

haben, vielmehr werden die Jesuiten mit internen Aufführungen zu wirken versucht haben. Die Saalbühne jedoch hatten sie aus Italien mitgebracht. Noch hat zwar die grofse Blüteperiode des Ordenstheaters nicht begonnen, doch der Bühnentypus steht fest: die wandelbare Illusionsbühne. Sie ist jetzt vollständig vom Publikum abgeschlossen, besitzt bemalte Schlufsprospekte und Seitendekorationen, sowie den notwendig dazugehörigen vorderen Vorhang. Es ist das Vorstadium der barocken Kulissenbühne. Da es sich eben um eine Entwicklungs- und Vorbereitungszeit handelt, so mag die Ausstattung im ganzen noch einfacher gewesen sein. Doch die Effekte der Stücke aus dieser Zeit verlangen eine immerhin beträchtliche Ausstattung. Alle Künste steuern ihr Teil bei: Musik und Feuerwerkerei, Tanz und Architektur. Wie solche wohldurchdachte und geschickt vorbereitete Aufführung die Sinne umnebeln konnte, die Nerven knetete, das zeigt sich schon in der Münchener Vorblüte zu Beginn des 17. Jahrhunderts[1]). Wie mufste die Möglichkeit einer so beweglichen Bühne mit ihren Aufzügen und Effekten auf ein Knabengemüt wirken! Denn abgesehen von etwaigen sehr seltenen Aufführungen der eben auch in Deutschland an den Höfen modern werdenden Opern — die für Gryphius zu dieser Zeit noch nicht in Betracht kommen — repräsentiert das Jesuitentheater den fortgeschrittensten Typus der Zeit. War man auf protestantischer Seite sehr auf der Höhe der Zeitkultur, so suchte man es ihm ähnlich zu machen. Die überlegene Bühne ist zweifelsohne die der Jesuiten.

Das wufsten die patres sehr wohl und verstanden es reichlich auszunutzen. Bei der Zulassung zu den theatralischen Darbietungen verfuhren sie durchaus nicht engherzig, im Gegenteil legten sie Wert darauf, die Kunst ihrer Schüler auch vor Protestanten zu zeigen. Diese ihrerseits waren nicht so ängstlich fernzubleiben, wie überhaupt zu jener Zeit die Scheidung sich noch nicht gar so streng vollzogen hatte. Selbst der glaubenseifrige und feste Rist rühmt die „Herren Patribus der

---

[1]) Vgl. die Schilderung der Aufführung von Biedermanns Cenodoxus bei Karl v. Reinhardstöttner im Jahrb. f. Münch. Gesch., Bd. 3, S. 53 (München 1889): Zur Geschichte des Jesuitendramas in München.

Societät Jesu . . . in dieser nützlichen Übung unübertrefflich ... erfahren“ [1]). Auf solche Weise soll, wie die Legende geht, noch in dem jungen Velten das Theaterblut erregt worden sein. Auch auf dem „Collegium Caesareum Regiumque Societatis Jesu Glogoviae Maioris wurde das Schuldrama mit ganz besonderem Eifer gepflegt“ [2]). Es mag da wohl in den letzten zwei Jahren vor der Schliefsung des protestantischen Gymnasiums ein theatralischer Wettkampf geherrscht haben. Zudem wird berichtet [3]), „dafs die evangelischen ‚Schulbedienten‘ gleich der katholischen Jugend ‚mit dem Stern zu Neujahr gingen‘, d. h. eine Art Weihnachts- oder Dreikönigsspiel von Haus zu Haus gehend aufführten“ [4]). Es ist mit grofser Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dafs der kleine Andreas auch dabei gewesen ist. Wir müssen also zum wenigsten die Möglichkeit offen lassen, dafs Gryphius bereits in Glogau erste Eindrücke der Jesuitenbühne erhielt. Es ist daher bedauerlich, dafs sich wegen der verheerenden Brände keine Nachrichten vor 1657 erhalten haben, die uns genauere Kenntnis über diese Fragen vermitteln könnten [5]).

Ob der Knabe schon in Schlesien Darbietungen von Wandertruppen beigewohnt haben mag, läfst sich aus Mangel jeglicher Lokalforschung nicht entscheiden. Jedenfalls kann man diese Frage keineswegs mit einem apodiktischen Nein abtun [6]). Für die Kriegszeit seit 1628 ist es unwahrscheinlich, doch kann sehr wohl der Wohlstand Glogaus vor den Dragonaden die eine oder andere Truppe angelockt haben [7]). Die berühmteste Truppe der Zeit, die Brownsche, spielte im

---

[1]) Alleredelste Belustigung Kunst- und Tugendliebender Gemüther ... von dem Rüstigen, S. 176 (Hamburg 1666).

[2]) Warnatsch, S. 16.

[3]) Warnatsch, S. 34.

[4]) Diesen Brauch hat auch Lessing noch gekannt, Minna v. Barnhelm I. Akt, 12. Szene, Lachmann-Muncker, Bd. 2, S. 186; vgl. Anhang 4.

[5]) Freundliche Mitteilung von Herrn Prof. Warnatsch.

[6]) Wie das Haake im Archiv f. d. Stud. d. neueren Spr. Bd. 103 (1899) S. 25, ohne den geringsten Grund anzuführen, getan hat.

[7]) Vgl. Creizenach, Schauspiele der engl. Kom. (Kürschners Deutsche National-Literatur Bd. 23, S. XI), und vgl. Herz, Englische Schauspieler und englisches Schauspiel in Deutschland (Theatergeschichtl. Forschungen, Bd. 18. Hamburg und Leipzig 1903).

Winter 1619/20 in Prag; sie tauchte wieder im März 1626 in Köln auf und spielte zur Ostermesse in Frankfurt. Vom 1. Juni bis 1. Dezember veranstaltete sie „eine Reihe von denkwürdigen Vorstellungen in Dresden". „Im April 1627 finden wir Schauspieler dieser Truppe zur Feier der Vermählung der sächsischen Prinzessin Sophie in Torgau". Bei solchen Querzügen der Truppen bleibt es doch immerhin zu bedenken, ob nicht die Kunst der „Engelländer" schon in Schlesien in den Gesichtskreis Gryphius' getreten war.

Damit sind aber noch nicht alle Möglichkeiten theatralischer Eindrücke, die Gryphius' schlesische Jugendzeit belebt haben könnten, erschöpft. Ist es zwar ausgeschlossen, dafs der Knabe geistlichen Spielen beigewohnt haben kann, so könnte er doch Aufführungen von Fastnachtsspielen durch Handwerker mit erlebt haben. Auch Rist hat ja in seiner ungefähr gleichzeitigen Jugend die Darbietungen „solcher närrischer Komödianten und ihrer habsierlichen Auffzüge"[1]) mit angesehen. Schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts hatten sich solche wandernden Handwerkerbanden der Art der englischen Komödianten anzugleichen bemüht, spielten auch in geschlossenen Räumen wie etwa bereits 1587 in Schmalkalden[2]). Diese gediegene Art war wohl stets selten und verliert sich bald ganz. Armselige Vagabunden sind es, ganz im Gegensatz zu den oft vornehmen englischen Truppen, die durch niedrigste Komik bei den unteren Schichten ein wenig zu verdienen suchen. Wir dürfen jedoch nicht übersehen: Gryphius hat ein gewisses Interesse an ihrer ruppigen Art gefunden; ebenfalls ahmte Christian Weise, der nie unzeitgemäfse Stoffe wählte, Gryphius' „Peter Squentz" in seinem „Tobias und die Schwalbe" nach, und auch Rists Berichte beweisen, dafs jene Art noch lange nicht ausgestorben war. Abgesehen von der ungeschlachten Komik können solche Aufführungen Gryphius keine Anregungen geliefert haben, zumal nicht für die Fortbildung seiner Bühnenvorstellung.

---

[1]) Alleredelste Belustigung, Vorbericht S. 13.

[2]) Zeitschrift d. Vereins f. Henneberger Gesch. u. Landesk. S. 1—30 (3. Heft, 1880). Damit soll für dieses frühe Datum kein Einflufs der engl. Kom. behauptet sein; denn in geschlossenem Raum spielte man auch schon vorher.

3. Gryphius in Fraustadt (1632—34).

So kam Andreas wohl nicht ohne Theatereindrücke 1632 nach Fraustadt, wo er als Rektor des Gymnasiums seinen einstigen Lehrer M. Jakob Rolle, den er den Epicharmus sui temporis celeberrimus nennt [1]), wiederfand. Das war ein trefflicher Schulmann, genoſs auch als Poet einen Ruf und hatte seine Schule besonders bei dem schlesischen Adel in hohe Aufnahme gebracht. Das nahe Polen war in jener Zeit der Religionsverfolgungen eine Stätte der Freiheit; wer sich nicht in Niederschlesien der österreichischen Gewaltherrschaft beugen wollte, floh über die Grenze nach Polen. Viele dieser Flüchtlinge kamen nach Fraustadt. Der Zuzug war so bedeutend, daſs neue Häuser gebaut werden muſsten, und in ähnlichem Maſse stieg die Schülerzahl der Lateinschule [2]). Gryphius muſste sich hier wie auch in Danzig und Leiden später wohl durch Beaufsichtigung von Schulknaben das meiste zum Lebensunterhalt verdienen, also des Hauslehrers hartes Brot essen [3]).

„In dem ersten hospitio hat er zugleich die Auffsicht auff (tit.) Hn. Caspari Ottonis Med. D. Söhne gehabt: Hernach ist er zu Hn. Caspar Hoffmannen kommen / wie ungerne diesen Wechsel auch gedachter Hr. Doctor gesehen. Hier hat er herrliche Proben seines Fleiſses und Wissenschafft sehen lassen: in einer öffentlichē Rede den Untergang Constantinopels vorgestellet / item, des weisesten unter den Königen Lob von der Catheder abgeredet."

Wir erfahren hier also authentisch, daſs dem Dichter die actus oratorii frühen Ruhm einbrachten, der noch gröſser wurde durch die ersten schauspielerischen Lorbeeren, die er auf der Fraustädter Schulbühne erntete. Friebe [4]) berichtet, daſs „die Fraustädter Schule bezüglich solcher Aufführungen hinter den Lateinschulen Deutschlands nicht zurückgeblieben ist und alle Wandelungen der Schulkomödie mitgemacht hat". Man legte sogar sehr groſsen Wert darauf, und es „wurden den Rektoren und Konrektoren in ihren Vokationen nicht nur die actus oratorii ans Herz gelegt, sondern auſserdem noch

---

[1]) Leubscher, S. 55.

[2]) Friebe, Geschichte der ehemaligen Lateinschulen Fraustadt, Programm (Fraustadt 1894), Beilage zum 46. Jahresbericht.

[3]) So berichtet Stosch, S. 26f.

[4]) a. a. O., S. 31/32.

. . . den Rektoren die Pflege der actus comici zur Pflicht gemacht". Die Schule besafs einen vollständigen Theaterapparat, Kostüme, Versatzstücke u. a. Die Aufführungen fanden im Rathaussaale statt und wurden mehrere Tage hintereinander wiederholt. Da die Einübung der Stücke längere Zeit in Anspruch nahm und 30—40 Schüler mitwirkten, so wurde durch solche Aufführungen der Unterricht oft wochenlang lahmgelegt. Das erste Mal wird 1633 eines von dem Direktor Rolle verfafsten lateinischen Dramas Erwähnung getan, in welchem Andreas Gryphius die Hauptrolle spielte und

> „durch seine Eloquentz sich dem Fraustädtischen Rath und Volcke werth und bekand gemacht" [1]).

Dazu kommt Stoschs Bericht (S. 26), dafs er

> „den Aretinum, als Herr Rollius Aretæ Eugeniem Crameri [2]) unterhanden / dreymal vorgestellet / und vor andern den Preis erlanget."

Friebe [3]) erwähnt auch, dafs wieder 1719/31 die Aufführungen in besonderer Blüte standen — vorher waren sie vernachlässigt — und dafs man dem Rektor auf dem Rathause „ein neues Schultheater erbaute". Man kann das aber nur, wenn ein altes vorhanden war, über dessen Einrichtung sich leider nichts mehr ermitteln läfst. Die treffliche Schule in Fraustadt hat also dem Dichter nicht nur tüchtiges Wissen, sondern auch gründliche Kenntnis der Schulbühne, die für jene Zeit besonders hoch entwickelt zu sein scheint, natürlich nach dem Vorbild der Jesuiten, mitgegeben. Der Preis, den Gryphius damals erlangt hat, ist uns wohl noch erhalten in dem Exemplar der tragoediae sacrae des Jes. Nic. Caussinus, das die Breslauer Stadtbibliothek besitzt. Es trägt die bei Palm [4]) abgebildete Inschrift „Andreae Gryphii Musis sacer A 1634". Es ist bemerkenswert, dafs man in der streng lutherischen Stadt dem Knaben das Buch eines Jesuiten als Prämie gab, ein Zeichen, dafs in theatralibus kein grofser Unterschied der Konfessionen gefühlt wurde; aber für Gryphius ist es noch besonders dadurch

---

[1]) Stosch, S. 27.

[2]) Über Cramer: Bolte, ADB. 34, 603; Goedeke, II², 142; übersetzt von Joh. Sommer(um), Goed. II², 372.

[3]) a. a. O., S. 32.

[4]) Gryphius' Werke, Deutsche National-Literatur, Bd. 29, S. XVIII.

wichtig, aus so früher Zeit seine Bekanntschaft mit dem Jesuitendrama, dem Märtyrerdrama, bezeugt zu sehen. Auch mit der neulateinischen Dichtung Polens, vor allem mit der Poesie des polnischen Jesuiten Sarbiewski, dessen Lyricorum libri tres 1628 erschienen, wird er hier im polnischen Städtchen bekannt geworden sein, vielleicht auch schon mit Baldes Dichtungen[1]). Wir sehen Gryphius nämlich durchaus den typischen Entwicklungsgang eines begabten Jünglings jener Zeit durchmachen. Ebenso erzählt der brave Rist wohlgefällig von sich: „Wie ich noch ein Knabe war, habe ich meine Person vielmals auff den Schauplan dargestellet, welches auch hernach, wie ich schon eine geraume Zeit auff Universitäten oder hohen Schulen gelebet mehr denn einmahl geschehen; sondern habe auch die Feder angesetzet . . .“[2]).

Die Imitatio war ja der oberste Grundsatz alles Unterrichts: Gedichte wurden als Schulaufgaben gegeben, bei Feierlichkeiten deklamiert; sie sind die Vorstufen der actus comici. Gryphius folgt also durchaus einer Tradition, wenn er den Herodesstoff, der bei Protestanten wie Katholiken gleich beliebt war, zum Gegenstande seines ersten Epos wählt. Ursprünglich zum mindesten war diese „Geschwindleistung“ zum Weihnachtsfest 1633 entworfen. Da verwundert es auch nicht, wenn die meisten Züge sich als konventionell, dem Zeitgebrauch entnommen und ganz im Stile des Zeitgeschmackes erweisen[3]). Das soll keine Herabsetzung des Dichters sein, der sich auch in diesem ersten Versuch schon als mehr denn bloſser Nachahmer enthüllt, vielmehr ist wichtig, daſs sein Lebensgang zu dieser Zeit dem üblichen entspricht, uns also das Recht zur Ergänzung des spärlichen biographischen Materials gibt. Wichtiger als seine lateinische Lyrik und Epik ist uns jedenfalls das dokumentarische Zeugnis über seine schauspielerischen Leistungen, die eine intime Kenntnis des szenischen Apparates — und zwar eines entwickelten — dieser Bühne verbürgen.

---

[1]) Über beider Einfluſs auf Gryphius vgl. Manheimer, a. a. O., S. 146ff.; auch Lemcke, Von Opitz bis Gottsched, S. 186.

[2]) Alleredelste Belustigung, S. 131.

[3]) Gnerich, Andreas Gryphius und seine Herodesepen, S. 142, Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte 2 (Leipzig 1906).

4. Die Danziger Zeit (1634—36).

„Im 16. Maj des 34. Jahres hat er der Fraustädtischen Schule öffentlich sein danckbares Vale abgeleget / von den Herren Praeceptoribus nochmals privatim, und denn von seinem Herren Stiff-Vater (!) Abscheid genommen. Darauff seine Reise nach Dantzig gerichtet / der Stad welche zugleich dem Phœbo und Mercurio geneigt ist / da er auch den 23. Brachmonats / als er zuvor auff dem Wasser hartes Ungewitter aufsgestanden / angelendet / und kurtz hernach [1]) sich bey (tit.) Hn. Johanne Botsacco S. S. Theol. D. auch des Gymnasii wolverordneten Rectore angegeben / und dem Albo Acroaterii Gedanensis einverleibet worden: bey deme er so angenehm / dafs er seines Hauses und Tisches bifs auff den 23. Augustmonats genossen / und dann einen unverschrenckten Zutrit zu ihme gefunden“ [2]).

Auch hier hatte Gryphius zu leiden unter der „orbitas matura“ und besonders der „paupertas misera“, wie es in Pirschers Leichenpredigt (S. 39) heifst. Wieder mufste er als Hauslehrer sich die Mittel zum Studieren erwerben, auch die Erklärung von „Annales Taciti“ [2]) wird wohl diesen Zweck verfolgt haben. Er habe auch [3])

„nicht nur durch fleissiges Anhören der Professoren an seiner Wissenschafft zugenommen / sondern auch durch gesuchte Bekandschafft und Conversation anderer gelehrter Leute ihme Ruhm und Nutzen erworben. Er fieng sich auch an durch Schrifften bekand zu machen / und übergab dem offenen Druck seinen erneueten Parnassum [4]). Den 16. Hornungs aber des 36. Jahres [5]) / ward er von Hn. Edero nach Hause beruffen / da er den 21. von Herren Botsacco, Crügero, Riccio und andern vornehmen Leuten günstigen Abscheid genommen / und den 30. in Fraustad vom Herren Edero damahligen Pastore Loci freundlich (!) empfangen worden: bey deme er auch verharret: bifs den 18. Augustmonats (cum titulis) Herr Doct. Schönborner [6]) ihn zu seinen Kindern / als einen Ephorum erfordert: wo ihme wenig respiration bey stets vergliederter Arbeit gelassen / welche doch nach seinem eigenem Bekäntnifs des Weltberühmten und hochgelehrten Mannes Conversation und unge-

---

[1]) 1634, 26. Juli, nach Leubscher, S. 57. Der Text bei L. ist die wörtliche Übersetzung aus Stosch.

[2]) Stosch, S. 28.

[3]) Stosch, S. 29 f.

[4]) Parnassus suspice et Praeside Phoebo . . . renovatus. Dantisci . . . (1636) — 420 lateinische Hexameter, Manheimer, S. 225 ff.

[5]) Anhang 5.

[6]) Vgl. Warnatschs Mitteilungen, a. a. O., S. 9—11 aus den Analecta Freystadiensia (S. 364, 8) und seine feinsinnige Charakteristik Schönborns und dessen wahrscheinlichen Einfluss auf Gryphius.

meine Liberey; wie auch der Gottesfürchtigen Frauen Freundligkeit und Milde ihme sonderlich erleichtert und verzuckert."

Ein halbes Jahr, nachdem er im Schönbornschen Hause eingetroffen war, gab er sein erstes Gedichtbuch heraus: Andreae Gryphii Sonette [1]) 1637.

Noch in demselben Jahre erschien eine zweite deutsche Publikation von ihm, die ihm viel Unannehmlichkeiten machen sollte, in welche auch Schönborn hineingezogen wurde. Auf ihn hatten es die Angreifer vor allem abgesehen, denn er hatte sich durch sein schwächliches Hin- und Herschwanken zwischen den Parteien überall mifsliebig gemacht. Vielleicht war er gar der geistige Urheber der „Feurigen Freystadt" (1637), dem er ein breve et innoxium carmen vorgesetzt hatte [2]). Von der einzigen Tochter seines Gönners (vielleicht der Eugenie seiner Sonette) [3]) wurde Gryphius am 30. November 1637 als „poeta laureatus Caesareus" gekrönt. Doch schon nach drei Wochen (23. Juli 1637) starb Schönborn in den Armen seines Schützlings, der ihm vier Tage darauf jene ergreifende Trauerrede, den „Brunnendiskurs" (Fontanalia) hielt. Es war ein sehr harter Verlust für den 21jährigen Jüngling; denn in ihm hatte er ebensosehr einen leitenden, anregenden Freund wie einen uneigennützigen Gönner verloren.

Mit seinen beiden Zöglingen, die ihr ganzes Leben hindurch seine treuen Bewunderer blieben, sowie mit vier anderen jungen Adligen verliefs er in seiner alten Rolle als Informator im Mai 1637 Schlesien, das damals wieder unter dem kaiserlichen Religionsdruck besonders schwer zu leiden hatte [4]).

„Im Jahr 38. den 5. Brachmonats hat er abermal die Stadt Dantzig begrüsset / und seine Fontanalia dem Drucker vertrauet. Den 26. ist er nebenst seinen Geferten zu Schiffe gegangen / und die Reise nach Holland angetreten" [5]).

Das war aber nicht mehr der unerfahrene, aus einem

---

[1]) Abgedruckt bei Manheimer, S. 251—299.

[2]) Über dieses Büchlein cf. Manheimer, S. 231 f.

[3]) Manheimer, S. 183, 229.

[4]) Der Schlufs des Diploms lautet nach Leubscher, S. 60: Actum in Schonborneriano Meo, Feriis D. Andreae sacris, Seu Pridie Calend. Dezemb. Anno a partu Virginis MDCXXXVII.

[5]) Stosch, S. 30.

kleinen polnischen Städtchen stammende Jüngling. Dürfen wir annehmen, dafs der Umgang mit dem ähnlich denkenden Schönborn ihm innerlich viel gegeben hat, so hat ihn freilich Danzig zum erstenmal mit dem Treiben einer grofsen Stadt bekannt gemacht. Der ausgebreitete kaufmännische Verkehr brachte alljährlich Leute der verschiedensten Völker in die Mauern der von einem wohlweisen Rate aristokratisch regierten Republik. Mode wie Herkommen förderten gleichmäfsig die Liebe für wissenschaftliche Bestrebungen. Bibliotheken und Buchhandlungen boten reiche literarische Anregungen, die selbst einen Opitz zu dauerndem Aufenthalt bewogen und dem französischen Gesandten Ogier den Aufenthalt so lieb machten. Lebhafte Geselligkeit verband sich mit künstlerischem Interesse und Verständnis; und doch blieb bei allem Wohlstand und dem ausgedehnten Verkehr mit dem Auslande der Grundton des Lebens reichsbürgerlich deutsch. Wirtschaftlich waren alle Vorbedingungen einer reichen Kultur erfüllt, wenn schon nicht mehr so sehr der Seehandel als der Umschlag des polnischen Weizens, überhaupt der Handel mit dem polnischen Hinterlande die Quelle des Wohlstandes war. Malerischer Szenen war der Hafen voll, und sie mögen Gryphius wie Ogier manches Mal gefesselt haben [1]).

Diese günstigen Verhältnisse der Stadt, die zudem mit England in engen Handelsbeziehungen stand, liefsen sich die wandernden Schauspielertruppen natürlich nicht entgehen. Darum ist zum mindesten in diese Zeit die Bekanntschaft Gryphius' mit den englischen Komödianten zu setzen [2]). Diese sind denn auch schon 1591 bezeugt, und sie fanden entschieden Gegenliebe: das Drama der englischen Komödianten blühte in Danzig. Wie wir aus Mangel an Lokalforschung nichts Endgültiges über Gryphius' Berührung mit dem Drama der Wandertruppen in Schlesien sagen konnten, so sind auch für die zwei Jahre seines Danziger Aufenthaltes zufällig keine Aufführungen zu

---

[1]) Reiseeindrücke aus Danzig, Lübeck, Hamburg und Holland 1636. Nach dem neuentdeckten II. Teil von Charles Ogiers Gesandtschaftstagebuch; von Dr. Kurt Schottmüller. Zeitschr. d. Westpreufs. Gesch.-Ver. Heft 52 (Danzig 1910) S. 211 f., S. 224—36 über die Geselligkeit.

[2]) Zuerst vermutet von Manheimer, S. 155.

belegen, trotz Boltes trefflichen und gründlichen Forschungen[1]). Daraus glaube ich aber keineswegs schliefsen zu müssen, dafs nun tatsächlich keine Truppe sich während der ganzen zwei Jahre dort hat blicken lassen. Auch Bolte (S. 63) betont die günstigen kulturellen und finanziellen Verhältnisse der „von verderblichem Kriegslärm wenig berührten Stadt gerade in diesen Jahren" und hebt das „rege dichterische und künstlerische Treiben" hervor[2]). Zudem ist ein Ratsbescheid überliefert, in dem[3]) den Bürgern erlaubt wird, sich bei dem Umbau der Fechtschule (1635) Logen bauen zu lassen. Das zeugt aber entschieden für den Wohlstand und die Theaterfreudigkeit der Bürger, denn die Fechtschule diente wie in so vielen Städten auch hier und zwar noch bis zum Ende des 17. Jahrhunderts als Theater. Von den Jahren 1629 und 1631 ist uns allerdings überliefert[4]), dafs der Rat selbst Aufführungen Einheimischer nicht zuliefs wegen der Kriegsläufte; aber seitdem drohte der Stadt keinerlei Gefahr mehr. Wie ein Hohn auf unsere Forschung klingt es, dafs erst vom August 1636, also ungefähr ein halbes Jahr nach Gryphius' Abreise, die Nachricht erhalten ist[5]), dafs „den August des Jahres hindurch . . . eine Gesellschaft englischer Komödianten" spielte, die früher in König Sigismunds Diensten (Polen) gestanden, dann Holland, Dänemark, Holstein besucht hatte, auch in Königsberg aufgetreten war. Es ist eben lediglich ein Zufall, dafs uns von dem Aufenthalt der Truppe von Arens Ärschen eine Notiz erhalten ist. Wie vieles andere verloren gegangen, zeigt die Petition einer „englischen Kompagnie" des Jahres 1643[6]). Sie „erinnert hier an die vor drei Jahren getane Vertröstung, da sie den Platz der Fechtschule nicht bekommen habe und sich auch vor fünf (?) Jahren unter anderer

---

[1]) Joh. Bolte, Gesch. d. Danz. Theat. im 16. u. 17. Jahrh. Theatergeschichtl. Forsch. 12, S. 63f. (Hamburg und Leipzig 1895).

[2]) Sehr aufschlufsreich handelt Theodor Hirsch in den Neuen Preufs. Prov.-Bl. VII, S. 21/58 (1849) über „Literarische und künstlerische Bestrebungen in Danzig während der Jahre 1630—40."

[3]) Bolte, S. 61/2.

[4]) Bolte, S. 60.

[5]) Bolte, S. 63.

[6]) Bolte, S. 69 Anm.

Herrschaft habe behelfen müssen". Der abschlägige Bescheid von 1640 ist erhalten, aber nicht jener von 1638, und darin, dafs die Komödianten wiederkamen, mufs man doch den Beweis erblicken, dafs sich ihr Spiel in jenen Jahren rentiert hat; denn sie spielten, trotz der Ablehnung, nur eben nicht auf dem Boden der Stadt, sondern oft im benachbarten Schottland (d. h. unter anderer Herrschaft), das unter bischöflicher Gewalt stand. Wenn nun auch sämtliche Truppen 1634—36 abgewiesen wären, so sagt also selbst das noch nicht: Gryphius habe keine Gelegenheit gehabt, Vorstellungen der Wandertruppen beizuwohnen.

Auch für die Schulaufführungen ist die Überlieferung alles andere als lückenlos; so klafft zwischen 1601, 1648, 1669[1]) eine beträchtliche Lücke. Es zeigt sich wieder, dafs wir solche zufällig erhaltenen Nachrichten nur als einen Überrest der vielen Schulakte, als einen allerdings sehr wichtigen Einblick in den theatralischen Betrieb aufzufassen haben. Gerade die von einem Professor am Danziger Gymnasium, Joh. Raue, 1648 veranstaltete Aufführung eines „Dramas super originibus populi Romani" zeigt uns einen erstaunlich reichen Theaterapparat mit Kulissen und bemalten Hinterwänden, Vorhängen und Musik, wie man so leicht nicht vermutet hätte. Wir haben schon gesehen, welch wichtige Rolle die Schulaufführungen spielten, und das gymnasium academicum in Danzig war ja keine ärmliche Winkelschule. Zur vollkommenen Hochschule fehlte ihm nur das Recht, die Magisterwürde zu verleihen. Es erfreute sich berühmter Lehrer und bildete den Mittelpunkt von vielen wissenschaftlichen, zumal theologischen Bestrebungen[2]). Die protestantische Jugend der umliegenden Lande, des evangelisch-polnischen Adels und seit der schweren Kriegsbedrängnis ihrer Heimat auch die Schlesiens strömte in grofser Zahl in die Schule der vom Kriegslärm verschonten, anregungsreichen Stadt. Zur Bildung gehörte aber unzertrennlich die Vorbereitung auf das Wirken in der Öffentlichkeit durch Sicherheit auf der Schulbühne. Eine so blühende Schule in der reichen Stadt mit regem geistigem Leben konnte

[1]) Bolte, S. 30, 82 und 95.
[2]) Hirsch, S. 57/8.

gar nicht ohne Aufführungen bleiben[1]), die sicherlich nicht ohne ansehnliche Ausstattung vor sich gingen. Prunkvolle Dekorationen zu schaffen, natürlich im Stile der italienischen Barockbühne, dürfte nicht allzu schwer gewesen sein. Zu jener Zeit gerade (etwa von 1632—60) wirkte der tüchtige Adolph Boy als Stadtmaler in Danzig. Er war gemäfs dem Brauch der Zeit der künstlerische Leiter und Berater bei allen öffentlichen Festlichkeiten, arrangierte die Lustfeuerwerke und entwarf die Ehrenpforten, lieferte auch selbst die notwendigen Gemälde[2]). Auch Ogier[3]) erwähnt — ohne den Namen zu nennen — einen ziemlich berühmten, damals vom Kurfürsten nach Königsberg berufenen Maler. Wenn man bedenkt, dafs das Publikum der Schüleraufführungen, welches sich stets aus den tonangebenden Kreisen zusammensetzte, nicht nur im allgemeinen geistig interessiert, sondern auch so kunstgebildet und kunstverständig war, wie es Ogier schildert, und also gerade für die bildenden Künste feinen Sinn hatte, so ist es ganz selbstverständlich, dafs das Gymnasium ihnen zu genügen getrachtet haben wird, ganz so wie es 12 Jahre später der Aufführung unter Raue eine anspruchsvolle Ausstattung angedeihen liefs. Auch die Mitwirkung der Musik wird nicht vernachlässigt worden sein; denn der Kapellmeister Kaspar Förster, der auch mit Opitz in regem Verkehr stand, war ein Anhänger der neuen musikalischen Richtung im Sinne Heinrich Schützens.

Der ausgedehnte Buchhandel gab Gryphius Gelegenheit, mit den neuesten Erscheinungen auch ausländischer Literatur bekannt zu werden[4]). Von persönlichen Beziehungen zu zeitgenössischen Dichtern wissen wir nichts. Die Majorität der Bürgerschaft war streng lutherisch[5]), und da Gryphius bei dem Rektor Johann Botsack „einen unverschrenckten Zutrit"[6]) fand,

---

[1]) Ogier wohnte einer durch gute Musik eingeleiteten und beschlossenen Schulfeier am 14. Juni bei. S. 221.

[2]) Hirsch, a. a. O., S. 52; von G. Cuny, Danzigs Kunst und Kultur im 16. und 17. Jahrh., ist nur erst ein Buch, Baugeschichtliches (Frankfurt a. M. 1910) erschienen.

[3]) a. a. O., S. 223, also im Jahr 1636.

[4]) Vgl. Ogier, S. 223.

[5]) Vgl. Ogier, S. 210f., 220.

[6]) Stosch, S. 28.

dessen „gantzes Leben ein steter Streit wider die Reformierten gewesen“ [1]), so wird er wohl die allgemeine Abneigung gegen die Calvinisten, die er ja noch im „Carl Stuart“ so deutlich zeigt, geteilt haben. Dieser Grund wird genügt haben, um den Jüngling gegen den zu den Reformierten abgefallenen Opitz einzunehmen. Eine persönliche Berührung beider scheint mir aber auch aus zeitlichen Gründen wenig wahrscheinlich, da Opitz gerade nur Januar—Februar 1636 in Danzig weilte, als Gryphius sich zur Heimkehr rüstete [2]). Der Glaubenseifer der Lutheraner in Danzig ging sogar soweit, dafs sie sich an die Jesuiten des polnischen Hofes um Unterstützung gegen ihre Gegner wandten [3]). Gryphius' Leben zeigt uns zudem (nicht ausschliefslich, doch am deutlichsten im „Carl Stuart“), dafs ihm die Jesuiten näher standen als seine kalvinistischen Glaubensverwandten. So hat es für uns kaum etwas Verwunderliches anzunehmen, dafs er womöglich auch ihren dramatischen Aufführungen im nahen Schottland [4]) beigewohnt hat, zumal sich häufig Protestanten zum Zuschauen bei den grofsen kirchlichen Feiern einfanden [5]).

Auch die Nähe des musenfreundlichen polnischen Hofes, zu dem die Stadt stets in den besten Beziehungen stand [6]), ist bedeutungsvoll. Wissen wir doch [7]), dafs dort bereits 1635 die Oper „Giuditta“ und die „Daphne“, 1637 auch ein Ballett aufgeführt wurden. Zwei Jahre früher hatte der lebensfrohe König Vladislav IV. von Polen selbst in einem Ballett im Hause des Bürgermeisters mitgetanzt [8]). Die Nachricht von der prunkvollen italienischen Oper wird gewifs in den künstlerisch angeregten Danziger Kreisen nicht unbeachtet geblieben sein, und es darf nicht vergessen werden, wie stark auch mündliche Kunde auf die Phantasie eines Dichters wirken kann. Dafs

---

[1]) Chr. Hartknoch, Preufs. Kirchenhistorie S. 822 (1686).
[2]) Stief, Schlesisches Labyrinth, S. 820 (Breslau 1737).
[3]) Hirsch, S. 35/36.
[4]) Belegbar z. B. 1618 = S. 51; 1623 = S. 57 bei Bolte.
[5]) Ogier, S. 214.
[6]) Bolte, S. 72; Ogier (S. 236f.) berichtet von der Fastnacht 1636 und vom Abschied des Königs.
[7]) Hirsch, S. 37.
[8]) Hirsch, S. 39f.

der König 1636 etwa seine Truppe mitgebracht habe, läfst sich nicht feststellen; wenigstens möchte man aus Anlafs seines Aufenthaltes in der Stadt eine Festaufführung des Gymnasiums nach damaligem Brauche annehmen. In der Tat wohnte der französische Gesandte Ogier[1]) am 14. Juni 1636 einer Schulfeier bei, die jedoch nur aus dem Vortrag eines Schülers de Polytropia, umrahmt von guter Musik, bestand. Die erste und zwar sehr frühe Opernaufführung in Danzig fand bei der Durchreise der Prinzessin Gonzaga zur Hochzeit nach Warschau im Jahre 1646 statt, über deren szenischen Pomp und wechselnde prächtige Dekoration Bolte[2]) berichtet: „die Bühnenmaschinerie, an der man 17 Wochen lang gearbeitet hatte, rührte gleichfalls von Italienern her".

Gryphius kam also durchaus nicht ohne Theatereindrücke nach Holland. Das Schuldrama, die Bühne der Wandertruppen und auch der Jesuiten war ihm vertraut, die italienische Prunkoper von fern in seinen Gesichtskreis getreten; — alles Anregungen, die nicht zu unterschätzen sind und ihn auf die grofsen Eindrücke seiner Reisen vorbereiteten.

Gryphius' psychische Disposition.

Hier dürfte die geeignete Stelle sein, einmal festzustellen, mit welcher psychischen Disposition sich Gryphius der bunten Mannigfaltigkeit der Welt gegenübergestellt sah. Diese Grundlagen einer Individualitätspsychologie brauchen wir unbedingt, um bei der Betrachtung der anregungsreichen Kulturkreise, in die der Dichter nunmehr tritt, das scharf herausarbeiten zu können, was auf ihn gemäfs seiner Eigenart den gröfsten Eindruck machen konnte. Die Gefahr, in allzu vage Spekulation zu verschweben, wird durch die stete Beziehung auf die Wirklichkeit, d. h. die in seinen Werken zu findenden tatsächlichen Eindrücke, verhindert. Leider sind diese aber in diesem Falle fast das einzige Material.

Die objektiven psychologischen Eigenschaften[3]) seines Stils geben uns die besten Aufschlüsse. Wohl in der meisten

---

[1]) Ogier, S. 221.

[2]) Bolte, S. 72.

[3]) Unter Zugrundelegung von E. Elster, Prinzipien der Literaturwissenschaft. Bd. 2: Stilistik (Halle 1911).

Menschen Vorstellungsschatz bilden die Vorstellungen des Gesichtssinnes den Grundstock. Es würde zu weit führen, das Gesamtwerk des Dichters von diesem Standpunkt aus zu betrachten, zumal die Art seiner Zeit und besonders seiner Vorbilder unbedingt zu kennen notwendig ist, um dagegen recht das ihm Eigene herauspräparieren zu können. Daher seien hier nur charakteristische Endergebnisse hervorgehoben.

Die Lichtempfindlichkeit ist für Gryphius' Wesensart recht bezeichnend. Für das stechend Grelle, den blendenden Strahl aus dunklem Wolkenrifs, hat er eine gewisse Vorliebe; man denke nur an die Malerei der Zeit, die gern Sonnenstrahlen hinter einer deckenden Wolke nach den Seiten hervorschiefsen läfst. Er scheut sich nicht, des Scheiterhaufens Flammen vorzuschreiben („Catharina", Akt 5 Szene 2), und der Blitz ist ein beliebtes Requisit und eine oft gebrauchte Metapher. Solche Kolophoniumeffekte sind recht im Sinne der Zeit, beliebt auf den Bühnen der Oper, der Jesuiten und der Wandertruppen; den ruhigen Glanz des sonnenüberflossenen Mittags kennt er nicht. Blitzen, strahlen, funkeln sind beliebte Epitheta. — Wer den 4. Akt des „Cardenio" zu schreiben vermochte, war nicht nur ein bedeutender Dichter, sondern ein durchaus malerisch schauender Mensch. Der Lustgarten, der sich unter Donner und Blitz jäh in eine schaurige Einöde verwandelt[1]), der Kirchhof in fahler Mondbeleuchtung, vor allem aber das rembrandtisch gesehene Bild des dämmerigen Kirchengewölbes mit der fahlen Ampel und dem seitlichen Lichtschimmer aus der Gruft, dazu des Marzellus *„entseelte Leich, | Gelehnt an diese Mauer, von Fäule blau und bleich!"*[2]) Auch die *„bleiche Cynthia"* weifs der Dichter wirkungsvoll zu verwenden[3]). Eindrucksvoll ist die Schilderung des Tagesanbruchs in der „Catharina von Georgien"[4]). Hier finden wir ein ziemlich farbenreiches Gemälde mit dem Ausblick auf Felder und Wälder. Ganz besonders bezeichnend ist das Epitheton der Nacht. *Braun* nennt sie Gryphius[5]). Uns klingt das ganz

[1]) „Cardenio", Trsp. S. 310.
[2]) Ebenda S. 323, v. 331/2.
[3]) z. B. Celindens Monolog im 2. Akt, S. 289 f.
[4]) I, 3, Trsp. S. 155.
[5]) Pap. 5. Akt, v. 218, Trsp. S. 608.

ungewohnt; wie sollte die Nacht anders als schwarz sein? Das aber ist ohne Frage eine Trägheit, der Einflufs des „papiernen Stils". Also hat Gryphius die Nacht braun gesehen? Gewifs, aber die Malerei, die Beschäftigung mit ihr lehrt den Menschen auf solche Feinheiten achten. In diesem Fall ist der Zusammenhang mit der Malerei evident! Es ist geradezu ein Datierungsmittel: das Braunsehen der alten Holländer; man denke auch an Rembrandt! Von den übrigen Farben, die zumeist an Blumen und Edelsteine gebunden sind, bevorzugt sein cholerisches Temperament durchaus das erregende Rot. Hiermit hängt auch das vielverwendete *Blut* zusammen, auf das wir noch zu sprechen kommen. Rot und braun sind also seine beiden Lieblingsfarben, zu denen sich noch das Gold gesellt, während bei Vondel eine Vorliebe für das reiche, stimmungsvolle, blaugraue Dämmern der holländischen Atmosphäre vorzuwiegen scheint.

Einem Claude Lorrain, der das Braune im Ton seiner Frühbilder (ca. 1630) überwindet, vermöchte Gryphius wohl nicht zu folgen, auch nicht in der Vorliebe für den weiten Horizont jener Bilder. Seinem Naturell entspricht das Gigantische, die heroische Landschaft der Zeit mit den unmöglich schroffen Klippen, die enge, hochgetürmte Landschaft eines Ruysdael, nicht die weite, flache eines Hobbema. Einen anderen Zug in seinem Wesen, der etwas niederdeutsch trauliches hat, zeigen uns seine Komödien. An Callot, vor allem aber an Wouwermann. Ostade, auch an Gerard Dou erinnern sie, nicht nur in der Dimension des Genrebildes oder im Stoff, auch in der Intensität. Bewegung, Schwung, Pathos ist alles bei ihm: der Tod dieses Vollblütigen, sein Gesicht, sein Stil, alles stimmt überein. Man fühlt sich unwillkürlich an die sechzehn mächtig aufgerollten Voluten von Longhenas imposanter Kirche Santa Maria della salute in Venedig erinnert, die den Eingang zum Canale grande so eindruckvoll beherrscht. Die grofse Gebärde, wie etwa in Rembrandts Auferweckung des Lazarus, sie ist auch ganz entsprechend dem Wesen und der Weltanschauung des Andreas Gryphius.

Lange nicht so entwickelt wie etwa bei den Pegnitzschäfern ist des Dichters Gehörssinn. Bezeichnend ist, dafs

die Korrekturen seiner Gedichte nicht vom Standpunkt der Klangschönheit, sondern aus grammatischen und ähnlichen Gesichtspunkten geschahen. Donner, Feldgeschrei, Trompetenlärm, das entspricht seiner — ich möchte sagen — dynamischen Natur. Vereinzelt gebraucht er auch stimmungmalend einen *„sanften Westen-Wind, | der durch die Sträucher rauscht“* [1]).

„Die Erden stinkt mich an“ [2]) sei als typisches Beispiel genannt; Hofmannswaldaus Ambra und sonstiger erotisch reizender Parfümduft liegt Gryphius fern. Auch bei den Geschmacksempfindungen findet sich das Herbe, Bittere besonders gern betont. Ganz logisch schliefst sich uns sein Charakterbild durch die Bevorzugung des Harten, Scharfen, Eckigen, sowie des Heifsen, Versengenden.

Höchst beachtenswert ist die Benutzung des Blutes als dienenden Inhalts. Was bei den Banden rohester Requisitennaturalismus war, wird hier richtiger Ausdruck der Persönlichkeit, das Rot, das warme Rieseln aus Wunden, ja der eigenartige Geruch und Geschmack, das alles verbindet sich zusammen zu einem Blutgefühl, wie wir es ähnlich auch bei Otway und in Hugo von Hofmannsthals Electra finden.

Wir kommen also zu dem Resultat, in Gryphius eine vorwiegend visuell veranlagte Natur zu sehen, die alles Grofse, Gewaltige, Erregte und Erregende, selbst der Theatereffekt anzog. In den Gedichten auf seinen römischen Aufenthalt spricht er stets vom *„schauen“*, von *„Bildern, Palästen“* und Gemmen und offenbart darin, wie zu erwarten war, ein starkes visuelles Gedächtnis, das sich auch bei der Konzeption des „Leo Armenius“ bemerkbar macht. Schon in seiner Jugendzeit im Deutschland des 30jährigen Krieges hatte er wahrlich genug zu sehen bekommen, viel Gewalttätiges, Schreckliches. Das hat tief auf den von Natur Schwerblütigen eingewirkt, aber der Krieg — sein ganzes Leben war ja ein Kampf — hat ihn zum Helden geschmiedet. Der schwere, gehaltene Ton, das tiefe Ernst, das die Grundstimmung des Barock kennzeichnet [3]), ist auch in des Dichters Wesen entscheidend. Die

[1]) „Cardenio und Celinde“, Trsp. S. 319, v. 203 f.
[2]) Ebendort, Trsp. S. 290, v. 45.
[3]) Wölfflin, a. a. O., S. 60 ff.

schweren Schicksale seiner Jünglingszeit mufsten so bei seiner Anlage auf ihn wirken. Die heftige Empfindung, deren Ausdruck in der Bewegung gehemmt, das Wollen, das von den Umständen zu Boden gerungen wird, das sind nicht nur Charakteristika Gryphius', sondern des Barocks überhaupt. Mit dieser Seelenstimmung und -anlage kommt Andreas nun in das Land der Blüte barocker Kunst, in die Heimat Rembrandts.

Zweites Kapitel.

Die Lehrjahre in Holland (1638—44).

1. Die allgemeine kulturelle Lage.

Gryphius ist mit seinen Gefährten[1])

„den 18. Heumonats (Juli) bey Amsterdam aufsgestiegen / da Er / als in einer Stad / die mehr dem Pluto als den Musen gewidmet / nicht lange gerastet / sondern den 22. zu Leiden aufsgetreten,"

wo er am 26. vom Rektor L'Empereur immatrikuliert wurde[2]).

Stosch berichtet, dem Tagebuche des Dichters folgend, dafs er den

„Disputationibus beygewohnet / andere opponendo geübet / auch das sein Scire oder Wissen bezeugen wollen / und vom Jahr 39. bifs auffs 43. Jahr viel Collegia geöffnet / dadurch sich rühmlicher unterhalten / als Cleanthes (durch Wasserschöpffen) / wodurch er beym Studieren verharren können.[3])

Es zwang ihn also einfach die Not des Lebens, sich auf diese Weise sein Brot zu verdienen; man wird seine Tätigkeit eher als die eines Repetitors als eines Privatdozenten bezeichnen können, zumal sie ihm doch Geld einbrachte! Da werden ihm seine Beziehungen zum berühmten Claude Saumaire wohl nützlich gewesen sein, an den er sich enger als an Heinsius anschlofs. Viel mehr aber noch als ein Gelehrter, sei es auch der weiseste, konnte ihm das Leben geben, die reiche, blühende Kultur des Landes in dieser Epoche, die in der

---

[1]) Stosch, S. 30f.

[2]) Ebenso berichtet Leubscher, S. 61: „A. 1638 27. Junii Iter ad Batavos ingressus Noster est, et die XXII Jul. Lugdunum Batavorum salvus vidit, die XXVI a Constantino l'Empereur, Nobili Gallo, Rectore Magnifico Albo Academico inscriptus."

[3]) Stosch, S. 31f.

holländischen Geschichte mit Recht das „goldene Zeitalter“ heifst.

In jener Zeit, da Deutschland zum Schauplatz des Kriegselends wurde, da die oberitalienischen Republiken seit der Entdeckung des Seeweges nach Indien immer rascher an Bedeutung verloren und Englands Aufschwung durch die Mifsregierung der Stuarts ins Stocken geriet, da schien nur ein einziges Land in ganz Europa den wahren Weg zu dauerndem Wohlstand erkannt zu haben [1]). Das waren die kleinen Niederlande, die um die Mitte des 17. Jahrhunderts auf dem Höhepunkt einer unerhörten Macht und wirtschaftlicher wie kultureller Blüte standen. Sie waren der erste wahrhaft moderne Staat deswegen, weil nicht, wie sonst in Europa, ein müfsiggehender Adel höchste gesellschaftliche Achtung genofs und in eigennützigeer Weise zusammen mit dem Klerus regierte; nein, hier hatte man zuerst eingesehen, dafs die gewerbliche Entwicklung und die Ausbreitung gegenseitiger Handelsbeziehungen die einzig sichere Grundlage nationalen Wohlstandes sind. Der Kaufmann, der Reeder, der Handwerker und der Industrielle bildeten das Rückgrat des Gemeinwesens und die Träger der Kultur. Der schwererkämpften politischen Unabhängigkeit war bald Selbständigkeit auf allen Gebieten des Wirtschaftslebens, der Kunst und Wissenschaft gefolgt.

Namen wie Heinsius, Gronovius, Barläus, Rutgersius, Salmasius und Gerard Vossius, den ein Vondel rühmt: „Al wat in boeken steekt, is in dat hoopd gevaren“, legen Zeugnis ab für die Blüte der Wissenschaft. Die junge 1575 gegründete Universität Leiden genofs Weltruhm wie ehedem jene zu Bologna. Wie später ein Aufenthalt in Paris, so war jetzt das Studium in Holland zur Vervollkommnung wissenschaftlicher und auch gesellschaftlicher Bildung Mode geworden. Welcher deutsche Dichter oder Literat jener Zeit ist nicht in Holland gewesen? Noch der junge Haller verdankte der Leidener Universität den Grund zu seinem immensen Wissen und eine hervorragend tüchtige Ausbildung in den Disziplinen der Medizin. Einen bedeutenden Vertreter dieser aufblühenden jungen Wissenschaft hat ja Rembrandts Pinsel in dem Gruppen-

---

[1]) Siehe Anhang 6.

bild der Anatomie des Professors Tulp festgehalten. 1640 promovierte Paul Fleming hier zum Dr. med.; auch Gryphius mufs sich gute Kenntnisse in der Anatomie erworben haben, sonst wäre nicht ihm die Sektion der wertvollen Mumie, die er vor grofser Versammlung in Breslau vornahm, übertragen worden.

Vorwärtsdringender Forschersinn, kühne Selbständigkeit des Gedankens gepaart mit durchdringender Schärfe entsprangen dem Gemüt eines Seemanns- und Kaufmannsvolkes, in dem sich der Protestantismus naturgemäfs, trotz des endlichen Übergewichts der Rechtgläubigen, länger als in anderen Landen seinen reformatorisch-fortschreitenden Grundzug erhielt. Nur auf so günstigem Boden konnte die Saat kritischer Wissenschaft gedeihen, die als notwendige Folge der Reformation den Protestantismus auf Gebiete übertrug, die bisher noch ganz mit Banden des Mittelalters gefesselt waren und es nach Roms Willen auch ewig bleiben sollten; nur in dem einzigen Holland mit seiner — nach unseren Begriffen zwar nur in beschränktem Mafse, doch immerhin gewährten und gewahrten — Denk- und Religionsfreiheit konnte ein Hugo Grotius die Grundgedanken einer kritischen Theologie und eines selbständigen Natur- und Staatsrechts fassen, konnte ein Descartes das System entwerfen, in dem sich die Neuzeit ihren ersten imponierenden philosophischen Ausdruck schuf[1]. Gerade in die Zeit von Gryphius' Aufenthalt fällt die Veröffentlichung jener revolutionierenden Hauptwerke, die sofort gewaltiges Aufsehen und schärfste Bekämpfung von seiten der Jesuiten wie auch der protestantischen Orthodoxen erregten. Diesen Fragen galt gewifs auch manch eine der Disputationen, die nach dem Vorbild der Humanisten und Jesuiten auf der Leidener Universität eifrig gepflegt wurden und sich gröfsten Interesses erfreuten. Nicht nur Gryphius zogen sie an, auch der gemeine Mann hörte gern dem öffentlichen Kampf der Gelehrten zu; und selbst einer Künstlernatur wie Rembrandt war, wie uns sein Schüler Hoogstraaten berichtet, von seiner Leidener Studienzeit her die

[1]) Auch Ogier (S. 263) unterläfst es nicht, in sein Reisetagebuch einzutragen, jedem sei es hier unbenommen, nach seinem Gefallen zu reden und zu schreiben.

Freude am Disputieren, am regen Wechselgespräch über theoretische Fragen mit seinen Ateliergenossen geblieben[1]). Bei solchen Wortgefechten kam es mehr auf die Kunst der Rede, auf blendende, pointierte Antworten an als auf tiefe, durchgebildete Gedanken, es ist mehr ein rhetorisch-künstlerisches Spiel, wie sich das in der für die Anschauung der Zeit charakteristischen Zusammenrückung Descartes' ausspricht: „...l'Eloquence a des forces et des beautez incomparables; ..la Poësie des delicatesses et des douceurs tres rauissantes"[2]). Verschnörkelt mutet uns heute diese scholastische Rhetorik an; wieviel ihr der Dramatiker Gryphius verdankt, zeigt seine Dialogführung, vor allem die berühmten Stichomythien.

Rembrandt war ein guter Kenner der Geschichte und schätzte diese Wissenschaft hoch. Noch wichtiger war jedoch für eine Zeit, die nur das Tyrannendrama kannte, dafs auch der Dramatiker ein genauer Geschichtskenner war. Es mutet noch wie ein Rest Mittelalter an, das auch eine Autorität zur Beglaubigung seiner Epen brauchte, wenn Gryphius oder Lohenstein wie all ihre Nachtreter viele gelehrte Anmerkungen mit Quellennachweisen zur Erklärung der durch solche Vergewaltigung des Ästhetischen sich notwendig einstellenden „dunklen Örter" ihren Dramen anfügen. Wenn schon Rembrandt Hoogstraaten auf seine Frage: Woraus kann man sehen, ob eine Geschichte gut dargestellt ist, antwortete: „Aus der Kenntnis der Geschichte", dann erkennt man Rists Anschauung als die typische der Zeit: „Wer Tragoedien schreiben will, mufs in Historien oder Geschichtbüchern so wol alten, als neuen, treflich sein beschlagen, er mufs die Welt- und Staats-Händel, als worin die eigentliche Politica bestehet, gründlich wissen, nicht aber allein wissen, sondern auch verstehen, denn in Tragoedien handelt man nicht von gemeinen Dingen, sondern von den aller wichtigsten Reichs- und Welt Händeln, da mufs der Poet wissen, wie einen Könige oder Fürsten zu muthe sey, so wol zu Krieges- als Friedens Zeiten, wie man Land und Leute regieren, bey dem Regiment sich erhalten, allen schädlichen

---

[1]) Vgl. S. 12, 14ff. in Valentiners Text zu Bodes Rembrandt.

[2]) Discours, in der kritischen Ausgabe der französischen Akademie, ed. Adam et Tannery, Bd. 6, S. 5, Z. 13, 15.

Rahtschlägen steuren, was man für Griffe müsse gebrauchen, wenn man sich ins Regiment dringen, andere verjagen, ja wol gahr aus dem Wege räumen wolle, In Summa, die Regier-Kunst mufs er so fertig, als seine Muttersprache verstehen"[1]).

Ähnlich dachte auch unser Gryphius, und er hat eifrig Geschichte studiert. Gerade Holland war damals auch in dieser Hinsicht führend. Hugo Grotius war nicht nur ein gewandter Diplomat, sondern genofs auch als eleganter patriotischer Geschichtschreiber verdienten Ruhm, und hier wie auf den anderen Gebieten war ihm das seltene Glück beschieden, dafs seine Anregungen auf fruchtbaren Boden fielen. Hooft war berühmt als Dramatiker; gröfseren Ruhm verdient er als einer der ersten modernen Geschichtschreiber. Gryphius hat ihn gekannt und geschätzt; zitiert er ihn doch in den „Kurtzen Anmerkungen über etliche dunkle Örter in seiner Catharina"[2]): *„Perlen bedeuten bei den Traum-Auslegern Thränen . . Besiehe . . P. C. Host* (Druckfehler) *in der Lebensbeschreibung Heinrichs des Grofsen"*. Aufserdem wissen wir[3]), dafs er ein historisches Kolleg hielt, und der Tod rief ihn gerade ab, als er „moliebat quoque, quod ex Epistola ejus ad amicum constat, Historiam Bellorum Germanicorum"[4]): überall tritt schon zu dieser Zeit deutlich hervor, dafs sich das Interesse der Leser überwiegend auf praktische Belehrung richtet. Die humanistische Freude am Wissen um des Wissens willen wird verdrängt; in dem Pragmatismus der Geschichtsauffassung enthüllt sich die beginnende rationalistische Weltanschauung.

Dasselbe zeigt sich in der Wertung des Altertums. Gryphius teilte ja mit Rembrandt die antiquarischen Interessen seiner Zeit; das erweisen die dem „Papinian" vorgehefteten Köpfe der Hauptpersonen nach Gemmen aus seinem Besitz. Gerade im damaligen Holland hatte sich die bezeichnend neuzeitliche Wandlung des alten Humanismus zur Altertumswissenschaft vollzogen, wie es sich in den Gestalten der beiden Scaliger symbolisiert. Als Ideal jedoch verliert die Antike deswegen nicht.

---

[1]) Allerедelste Belustigung, S. 274 f.
[2]) Palm, Trsp. S. 253, I. Akt, Vers 332.
[3]) Stosch, S. 32.
[4]) Leubscher, S. 66/67.

Daher ist es nicht zu verwundern, dafs auch schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts die klassizistische und italisierende Kunstrichtung ihre Bedeutung erhielt. Zahlreiche Gebildete sahen in ihr das alleinige Heil der Kunst, und zahlreiche Künstler meinten nach wie vor, die wahre Weihe nur in Italien erhalten zu können. Jedoch die klare, nüchterne und besonnene Art, wie der Klassizismus in der Baukunst und der barock angehauchte Italismus in der Bildhauerei und in einer Richtung der Malerei aufgenommen und verarbeitet wurden, war holländisch genug, so dafs selbst der Klassizismus der Holländer in gewissem Sinne zu ihrer Nationalkunst des 17. Jahrhunderts gerechnet werden mufs[1]). Im Gegensatz zu dem üppigen Reichtum des Barock der Vlamen oder der durch die Jesuiten verbreiteten Art der Italiener verleugnet der holländische Klassizismus nicht die nationale spätgotische Grundlage, die daher ein Eindringen barocker Elemente gestattete. Dieses Charakteristikum gilt für die gesamte Kunst der Blütezeit, Architektur, Bildnerei wie auch für die Poesie. Seinen typischen Ausdruck hat dieser durch den Barock gemilderte Klassizismus in einem Werke des Grofsmeisters der Blütezeit der holländischen Baukunst gefunden, in Hendrik de Keyzers Stadthaus zu Delft[2]). Neben dem Klassizismus in den bildenden Künsten, der aber doch weit entfernt ist von dem unfruchtbaren Gelehrtentum der italienischen Akademiker kraft seines Zusammenhanges mit dem nationalen Boden, und der darum als wertvolles Korrektiv der allgemeinen Entwicklung förderlich wird, steht eine parallele Richtung auch in der Literatur, von der ganz dasselbe gilt. Hooft und Vondel waren mehr als akademische Nachahmer. Bedeutsam ist es, dafs gerade zur Zeit von Gryphius' Aufenthalt in Holland die Ablehnung des einseitigen Klassizismus auf der Bühne vor sich geht. Dafs selbst geschworene Humanisten wie Barläus von dem rohen Spektakelstück, dem „Aran en Titus“ des Jan Vos begeistert waren, zeigt unverkennbar, wie dünn der antikische Firnis war, dafs selbst im Geistesleben der Gebildetsten sich noch kein volks- und lebensfremdes Ideal aus-

---

[1]) Vgl. auch Wörmann, Geschichte der Kunst, 3. Bd., S. 354 (Leipzig 1911).

[2]) Gurlitt, a. a. O., Bd. II, 1, 1. Buch S. 43.

gebildet hatte. Eine Kaufmannsaristokratie, die der rasch sich häufende Reichtum emporgetrieben, hatte trotz des Einflusses der Refugiés noch keine allmächtige Konvention ausgebildet. Die „Rustizität“ der Sitten der Durchschnittsbevölkerung war noch entscheidend und mag darin den deutschen Verhältnissen nahe gestanden haben. Der Bruch mit Spanien und der südlichen Kultur bewahrte Holland vor einem Überflutetwerden von der dort erblühenden Barockkultur, gab ihm Ruhe und Sicherheit, aus nationalen Kräften selbständig ein eigenes Geistesleben zu erzeugen, dem der Einflufs der Weltkultur der Zeit nur zu einem günstigen Korrektiv wurde.

So wurde der junge Gryphius sicherlich zu seinem Heil durch den tüchtigen und gesunden Geist im damaligen Holland vor einem öden Klassizismus als absolutem Vorbild bewahrt, mehr noch: in dem Deutschen, dem der Sinn für realistische Detailbeobachtung angeboren scheint, wurden wohl Gemütskräfte zur Entfaltung gebracht, die in den Drangsalen seiner Jugend verkümmert sein mochten. Das beste Gegengewicht gegen ein Entarten in „barocke“ Phantastik, das urwüchsige Gemüt des Niederdeutschen prägt der holländischen Kunst jenen echt deutschen humorvollen Charakter auf, der sich in der Derbheit der Klucht (Posse) wie der Sittenmaler ausspricht. Die breitnasigen, plumpen Gestalten trunkener, raufender Bauern eines Adriaen von Ostade, dessen Stil gerade gegen 1640 sich voll entwickelt hat [1]), berührten sicherlich verwandte Seiten in dem Schöpfer eines „Peter Squentz“, und Ostades Bauerntanz könnte geradezu den Schlufs der „Geliebten Dornrose“ illustrieren.

Es möchte scheinen, als ob gerade der Aufenthalt zu Leyden auch in dieser Hinsicht fördernd auf Gryphius' Entwicklung eingewirkt hat. Auch in der feinen Gelehrtenstadt, dem „deutschen Athen“, kam die Kunst direkt auf den Fremden zu, ganz ungesucht [2]). Zwar besafs sie nicht mehr die Führung in der Malerei wie im 16. Jahrhundert, und ihre grofsen Söhne, auch Rembrandt schon, hatten zu jener Zeit ihre stille Heimat bereits verlassen. Ein Mann jedoch schuf in ihr, der stets zu

---

[1]) Wörmann, a. a. O., S. 370 ff.

[2]) Die fast gleichzeitige Schilderung Ogiers (S. 265) ist ebenso anschaulich wie begeistert.

den Lieblingsmeistern der Laien gehören wird: Gerard Dou, das Haupt der sittenbildlichen Klein- und Feinmaler. Mit gemütvoller, manchmal auch humoristischer Miene läfst er uns gern durch ein Fenster in eines Raumes Halbdunkel gucken, in dem Leute in behaglicher Stimmung lesen oder musizieren. Für den Schöpfer des ersten bürgerlichen Schauspiels in Deutschland, für manche nicht karrikierten Züge im „Horribilicribrifax“ sind solche Jugendeindrücke doch recht beachtenswert.

Für den Jüngling, dessen gröfste Dichtung ein lateinisches Epos war, mufs der Aufenthalt in Leyden auch deswegen wichtig gewesen sein, weil man hier weit entfernt war von der Ausschliefslichkeit des Humanismus wie in Deutschland. Obgleich nämlich, wie Sorbière sagte, man in Leiden gewöhnt sei, die gelehrtesten Leute von Europa an der Universität zu haben, und die Philologie so tonangebend sei, dafs auch Kaufleute dort von Griechen und Lateinern redeten und die Handwerker selbst „quelque teinture“ hätten, so war doch keine Spur von Fanatismus oder nur Dünkel des Klassizismus zu merken. Im Gegenteil: Humanisten wie Heinsius und Scriverius haben in ihrer Muttersprache gedichtet, und die offizielle Bibelübersetzung, die „Staatenbybel“, wurde hier nach fast zehnjähriger Arbeit 1637 vollendet. Jedoch nicht nur die Wissenschaften blühten an der Universität; auch sonst war Gryphius reichlich Gelegenheit gegeben, seinen Blick zu weiten. Ogier (S. 265) hat der astronomische Sinn der Holländer und die reiche Ausstattung Leydens für diese Forschungen in Erstaunen versetzt, und Gryphius teilte das Interesse seiner Zeit durchaus. Wir wissen von einem geographischen Kolleg, das er dort hielt, und dürfen es wohl in Zusammenhang bringen mit dem Danziger Cluverius, der hier seit 1634 lehrte und die historische Länderkunde begründet hat. Interesse für Völkerkunde läfst sich Gryphius nicht absprechen. Die Produkte vieler fremder Völker und ihre Kunstschätze waren in vielen Sammlungen bei Liebhabern und Händlern in Amsterdam zu sehen. Den Malern [1]) boten sie beliebte Vorwürfe, und in Gryphius' Dichtungen finden wir sie wieder, wenn auch nicht mit solch prunkender

---

[1]) Man denke an Rembrandt, vgl. Carl Neumann, Rembrandt, S. 176 f. (2. Aufl., Berlin und Stuttgart 1906).

Aufdringlichkeit geschildert wie bei dem ebenfalls lange in Holland lebenden Zesen. Allerlei Lustbarkeiten wird Gryphius, der nie ein finsterer Puritaner gewesen zu sein scheint, nicht haben entbehren brauchen und sie mit seinen reichen, jungen Pflegebefohlenen auch genützt haben.

Abgesehen von Studentenaufführungen, die sich von denen der Schulen nicht wesentlich unterscheiden, ist Gryphius zum mindesten jetzt mit den englischen Komödianten in Berührung gekommen. Ihre erste Spur reicht bis 1585 zurück[1]). Im 17. Jahrhundert mehren sich die fahrenden Schauspielerbanden bedeutend. Am liebsten bewegten sie sich in den nahe beisammen gelegenen Orten Haag und Leiden. Von Scheveningen, dem gewöhnlichen Landungsplatz der aus England kommenden Schiffe, führte der nächste Weg zum Haag, dessen Hof reichen Gewinn versprach. Daneben lockte die stark besuchte Hochschule von Leiden, deren schaulustiges Völkchen den Darstellern ihre Mühe wohl zu lohnen gewufst haben wird[2]). Da mag manche blutige Historie das Blut des jungen Dramatikers haben aufwallen lassen und seinen Blick auf die historischen Quellen des Nachbarvolkes gelenkt haben, die er bei der raschen Abfassung des „Carl Stuart" schon vorher gekannt haben mufs. Auch die Possen der Engländer werden ihn lachen gemacht haben, und es ist doch auffällig, dafs bei ihm, der Dilettanten alter wie neuer Schule so lustig verhöhnen konnte, nie ein Hieb auf die Wandertruppen fällt, wie das in späterer Zeit sich so häufig findet. Auch solch Schweigen ist bemerkenswert. Die Greuelszenen seiner Tragödien und ihr dröhnendes Pathos reizten die Wandertruppen, ihn aufzuführen; sie spürten eben das Verwandte. Nun darf aber die karrikierte Schilderung der Leistungen elender Banden nicht als typisch für alle angesehen werden. Im Gegenteil: die Truppe, die vor dem verwöhnten Geschmack des Haag bestand, mufste bedeutende Qualitäten besitzen[3]). Aus diesem Grunde finden sich neben einheimischen gelegentlich auch französische und italienische Truppen dort ein.

---

[1]) F. v. Hellwald, Gesch. d. holl. Theaters, S. 7/8 (Rotterdam 1874).
[2]) Vgl. Busken-Huet, Rembrandts Heimat, Bd. 2, S. 224.
[3]) Siehe Anhang 7.

2. Amsterdam und die nationale Literatur.

Günstig hat die politische Entstehung der „vereinigten Provinzen“ auch darin auf die Entwicklung der Kultur gewirkt, daſs sie nicht wie im Süden an ein Zentrum gebunden war, sondern sich verästeln konnte. Utrecht und Harlem, Delft, Haag und Leiden werden gleichzeitig zu lebendigen und charakteristischen Mittelpunkten; der gröſste allerdings ist Amsterdam, die Weltstadt, in der sich die besten Kräfte Hollands sammelten[1]). Als Wahrzeichen nationalen Selbstbewuſstseins, wirtschaftlicher und kultureller Blüte war hier ein Nationaltheater errichtet worden. Amsterdam war der Sitz der bedeutendsten Verleger und Druckereien, — erschienen dort doch auch die Jugendwerke unseres Dichters — war das Zentrum der literarischen und künstlerischen Bestrebungen. Rembrandts Ruhm stand in der Zeit von 1638—42 im Zenit, seine Werke aus den 40er Jahren übten die allgemeinste Wirkung aus. Gryphius kann und wird nicht in Leiden still gesessen haben als ein Bücherwurm; er hat auch an der Kunst der Zeit Anteil genommen, weiſs auch von kleinen Ereignissen aus dem Kunstleben der Hauptstadt. Das beweist selbst das spröde Material seiner Gedichte. Sagt er doch einmal von einem (Porträt)maler[2]), *„der eines Menschen Gestalt zuvor in seinen Sinnen wol einfassen muss, ehe er denselbigen auf das Tuch entwerffen wil“*. Liest man die satirischen Verse[3]):

> „Man kaufft ein halbes Brett, auf welchem kaum zu kennen,
> Wo Albert Dürer[4]) steht. Lasst nur den Lukas nennen . . .
> . . . dem zahlen hundert Jahre
> Für die berauchte Kunst viel tausend Gulden aus“,

so scheint es fast wie eine Erinnerung an Rembrandt, der durch den Preis von 1400 Gulden für 14 Kupfer des Lucas von Leiden damals Aufsehen erregt hatte. Mit Recht macht

---

[1]) Begeistert geschildert von Ogier, S. 259ff.

[2]) Lyrische Gedichte, S. 289, Vorrede zum 4. Buch der Oden (1652).

[3]) Lyrische Gedichte, S. 574, V. 21f., 26f.

[4]) Ogier, S. 263, berichtet, daſs er bei Joach. Wicquefort Handzeichnungen von Dürer gesehen; vgl. S. 259 über Bilderliebhaberei im allgemeinen. Über Lukas von Leiden vgl. Busken-Huet, Rembrandts Heimat, Bd. 1, Kap. 5.

Manheimer (S. 237) auch darauf aufmerksam, mit welch malerischem Auge der Dichter seine Kirchhofsbilder sah.

Recht tiefen Eindruck machte auf den jungen Schlesier natürlich die Literatur Hollands; und sie mufste ihm imponieren: Hooft hatte bereits alle seine Dramen veröffentlicht, der 50jährige Vondel hatte vier eigene Tragödien geschrieben (Het Pascha, Hierusalem verwoest, Palamedes, Gysbrecht van Aemstel) und aufserdem zwei von Seneca (Hecuba, Hippolytus) und den „Sophonpaneas“ aus dem Lateinischen des Hugo Grotius übersetzt. Er stand in der Blüte seines Schaffens, die meisten seiner Meisterwerke fallen in die nächsten Jahre; es erschienen bereits 1639 die „Maegeden“ und die „Gebroeders“, 1640 „Joseph in Dothan“ und „in Egypte“, endlich 1641 „Peter en Pauwels“. Durch ihn hatte Holland eine Dichtersprache erhalten. Sein Ruhm war unbestritten. Keine geringe Ehre war es, dafs mit seinem „Gysbrecht van Amstel“ das neue Nationaltheater eingeweiht wurde, und selbst von den Vertretern des romantischen Dramas[1]) wird er als der König der Poeten bezeichnet und gegen seine Gegner verteidigt. Welch grofsen Eindruck Vondel, besonders als Dramatiker, auf unsern Dichter machte, wie gut er ihn kannte, zeigen die unwillkürlichen Reminiszenzen in den schnell verfafsten Stücken wie der „Geliebten Dornrose“ und dem „Papinian“[2]). Bei den meisten seiner Tragödien läfst sich ein Werk Vondels als anregend aufweisen. In Leiden wird wohl die Übersetzung von Vondels „Gebroeders“ entstanden sein; ob nun nach 1639, dem Erscheinungsjahre, oder[3]) nach der Aufführung 1641 wird sich kaum entscheiden lassen. Neben Vondel schrieb eine grofse Anzahl kleinerer Dichter, zunächst noch im klassizistischen Stile. Mit der Aufführung (30. September 1641) des „Aran en Titus“ (der den Titus Andronikusstoff behandelt) erlebte Gryphius eine gewaltige Reaktion: die Neubelebung des fast erloschenen romantischen Dramas. Der Erfolg dieses blutigen Schauerdramas war aufserordentlich selbst bei den gelehrten Ver-

---

[1]) Jan Vos' Gedichte I, S. 797 (Amsterdam 1662,71).

[2]) Roeland Anthonie Kollewijn, Über den Einflufs des holländischen Dramas auf Andreas Gryphius. (Leipziger Diss. 1880.)

[3]) Manheimer, S. 157.

tretern¹) der klassizistischen Richtung, Vondel nicht ausgenommen, dessen literarisches Schaffen aber selbst durch seine Freundschaft mit Jan Vos keine Veränderung erlitt. Das blutrünstige, roh zugebauene Spektakelstück des jungen Glasers hat aber deshalb so grofsen Eindruck gemacht, weil es die begreifliche Reaktion des Volksgeschmacks gegen den ihm unschmackhaften Klassizismus darstellte, und wir dürfen nicht übersehen, wie nahe sich diese Sorte von Tragödien „met Kunst und vliegwerk" und die Hauptaktionen der fahrenden Komödianten stehen. Nun darf man ja überhaupt nicht vergessen, dafs sich die gelehrten Dichter Hollands nicht so ablehnend dem englischen Theater gegenüber verhielten, wie doch der holländische Klassizismus nie so leer und steif wird wie in anderen Ländern²). Es war sicherlich hauptsächlich seine persönliche Eigenart, die Vondel vor Krafsheiten zurückschrecken liefs. Dagegen verkündete die herrschende Richtung der Literatur geradezu programmatisch die Theorie des Sehenlassens, der bewegten Handlung. Unter den Händen der kleineren Geister kamen da natürlich bald die Schattenseiten barocker Entfaltung, Prunk und Rhetorik, das Theatralische zum Vorschein. Es war das zunächst sicherlich eine gesunde Reaktion gegen den weichen, etwas verschwimmenden Lyrismus zumal der späteren Vondelschen Stücke. Aber der Mann des Bühnenhandwerks blieb Herrscher, wurde Tyrann. Vondel rückte durch seinen Übertritt dem Empfinden seines Volkes noch ferner. Den Tod selbst auf die Bühne zu bringen gegen die Regel der Antike, scheute man sich nun so wenig wie es die Jesuiten getan, deren der Oper abgesehenem Dekorationsaufwand man diesen Schauspielen mit Maschinentricks überhaupt sehr nahe kam. Im südlichen Barock verfällt seit der Errichtung der neuen Schauburg nach dem Schema der Opernbühne gegen Ausgang des Jahrhunderts die Bühne wie auch die übrige nationale Kunst. Raffinierte Maschinerien und Effekte

¹) Vgl. Van Baerles Brief an Wicquefort vom 10. Nov. 1641 (Epistolae S. 854, 53), vom 15. Dezember an Huygens (S. 858/59), abgedruckt bei Jonkbloet, Gesch. d. niederl. Literatur, deutsch v. W. Berger, Bd. 2, S. 281 Anm. 1.

²) Worp, De invloed der engelsche Letterkunde op ons tooneel, in de 17de eeuw Tijdspiegel, S. 1—36 (1887).

spielen die Hauptrolle der aus Prunkaufzügen und blutigen und aufpeitschenden Begebenheiten roh zusammengehauenen Stücke. Gryphius aber genoſs die volle Blüte einer eigenartigen und bodenwüchsigen Kultur wie Kunst, die ihn gegen alle Überschätzung klassizistischer, bloſs die Antike nachahmender Kunstübung skeptisch machen muſste, und frei zu selbständiger, barocker Eigenart. Nun vermied er nicht, blutige, greuelvolle Begebenheiten auf die Bühne zu bringen, ganz im Gegensatz zu Vondel, von dem er sich in Art und Weltanschauung doch grundsätzlich aufs Äuſserste unterschied [1]). Mögen die Greuel in den Stücken des Jan Vos noch so störend empfunden werden [2]), so sind sie doch „von einer Art von wilder Qualität" und vor allem theatergeschichtlich höchst interessant, zumal sie sich auch auf der deutschen Bühne finden [3]). In diesem Fall können wir einmal deutlich den Einfluſs des Theaters auf Gryphius feststellen, wenn auch nicht des holländischen allein. Das Problem des Dramas hat Gryphius jedenfalls während seines holländischen Aufenthalts nachweislich beschäftigt. Allem Anschein nach erst in der letzten Zeit [4]) hat er „ein Poetisches Collegium" angeschlagen. Das geschah wohl aus dem Bedürfnis, sich Rechenschaft abzulegen nicht allein über das, was er sich erlesen oder etwa von Heinsius gehört, sondern auch was er sich eigenes erdacht hatte, wobei er sicherlich nicht unbeachtet lieſs, was er gesehen, was er der Praxis der Stücke eines Vondel und anderer entnommen hatte. Diese Stücke aber bildeten das Repertoire der Amsterdamer Schouwburg.

3. Das Amsterdamer Nationaltheater.

Wenige Monate vor Gryphius' Ankunft war am Sonntag dem 3. Januar 1638 mit Vondels „Gysbrecht van Aemstel" das

[1]) Vgl. auch Paul Stachel, Seneca und das deutsche Renaissancedrama, Palaestra XLVI, S. 253 ff. (Berlin 1907).

[2]) So in der „Geschichte der niederländischen Literatur", S. 426 (Leipzig o. J.), der Frau L. Schneider, die sich als Vertreterin des zarten, leichtverletzlichen Geschlechtes über die „Anhäufung von widerlichen Gräuelszenen, Übermaſs an ungeziemenden Ausdrücken usw." weidlich entrüstet.

[3]) W. Creizenach, Über die Tragödien des Holländers Jan Vos auf der deutschen Bühne. Berichte über die Verhandlungen d. kgl. Ges. d. Wiss. zu Leipzig, phil.-hist. Klasse, S. 38 (1886).

[4]) Stosch, S. 32.

neue von Jacob van Kampen im reinen klassizistischen Stil gebaute Theater[1]) eingeweiht worden. Was Deutschland ein Jahrhundert später kaum zu träumen wagte, stand hier vor Gryphius' Augen: ein Nationaltheater als Zeichen der Macht und Selbständigkeit eines Volkes und seiner Kultur. Wenn auch nur zweimal in der Woche, nachmittags Punkt 4 Uhr, wie es in einer Ankündigung von Vondels „Gebroeders" heifst[2]), gespielt wurde, so war das Interesse für das Theater doch allgemein und sehr rege. Es ist kein schlechtes Zeichen für das Publikum, dafs wenigstens in den ersten Jahren Stücke von Vondel stets auf dem Repertoire standen. Soweit es sich aus dem erhaltenen Aktenmaterial feststellen läfst, scheinen in der Zeit von 1638—43 Vondelsche Stücke 20 Prozent der Aufführungen ausgemacht zu haben[3]). Vondels „Gysbrecht", die „Elektra", die „Joseph"-Trilogie und die „Gebroeders" halten sich all die Jahre hindurch auf dem Spielplan, der durchaus nicht eintönig war. So brachten die Jahre 1638 und 1639 je zehn, 1640 und 1641 je neun Erstaufführungen. Neben Vondel spielte man Hooft, Brederoo, Jan Vos. Nicht unwichtig zu wissen ist es, dafs am 2. Mai 1641 „De Cid" zum erstenmal aufgeführt wurde. Übersetzungen oder besser Bearbeitungen von englischen und spanischen Stücken sind nicht selten[4]). In den sehr derben Possen kamen auch weniger klassisch Gebildete stets auf ihre Kosten. Nach 1645 läfst sich der Brauch feststellen, zum Schlufs öfters ein Ballet, eine Maskerade oder einen ausländischen Tanz zu geben. Prunkvolle Aufzüge, Gefechte und besonders allerhand Effekte, vor allem Flugmaschinen, sorgten dafür, dafs selbst bei den klassizistischen Stücken die Lebendigkeit nicht

---

[1]) Gurlitt, Geschichte des Barockstiles, Bd. II, 1, 1. Buch S. 44, 49 (Stuttgart 1868); Wörmann, Bd. 3, 357. Dieser grofse Baumeister ist nicht, wie Manheimer das tut, zu verwechseln mit dem Ratsherrn Nicolas von Campen, dem Regent van het Weeshius, der den Neubau anregt.

[2]) J. von Lennep, De Werke van Vondel in verband gebracht met zijn Leven, en voorzien van Verklaring en Aanterkeningen, 2. Deel, bl. 648 (Amsterdam 1855—69).

[3]) Vgl. Anhang 6, Wybrands Aufsatz.

[4]) Te Winkel, De invloed de Spaansche Letterkunde op de Nederlandsche in de 17de eeuw. Tijdschrift voor Nederl. Taal en Letterkunde I (1881); Julius Schwering, Zur Geschichte des niederländischen und spanischen Dramas in Deutschland (Münster 1895).

fehlte und das Auge auch Freude und Abwechslung hatte. Das wollen wir bei der Betrachtung Vondelscher Stücke nie vergessen: so wird sie Gryphius gesehen haben, und er liebt ja geradezu stattliche Szenen und Aufzüge. Die Aufführungen werden in den zeitgenössischen Tagebüchern der Fremden stets gelobt, auch die Pracht der Kostüme hervorgehoben; unter den Schauspielern fanden sich wirklich hervorragende Talente. Alles das ist wahrlich Grund genug, einen jungen Dramatiker anzuziehen, zumal wir wissen, dafs er das Kunst- und Künstlerleben der Hauptstadt mit Anteil verfolgt hat. Wenn uns direkte Zeugnisse auch mangeln, so werden wir uns Gryphius mit seinen Freunden nicht nur in der verkehrs- und anregungsreichen Weltstadt die schönen Häuser mit ihrer behaglichen Ausstattung oder die grofsen öffentlichen Bauten bewundernd denken müssen, sondern auch inmitten des Publikums der Schouwburg.

Die Eigenart und Selbständigkeit, die für den Zustand der Kultur des damaligen Holland so bezeichnend ist, drückt sich auch in der Gestalt der Bühne des Amsterdamer Theaters aus. Der Zuschauerraum mit dem Parterre für die Masse, die Groundlings, seinen Logen im ersten und amphitheatralisch aufsteigenden Sitzreihen im zweiten Rang entspricht bereits dem Typus des in Italien geschaffenen modernen Theaters. Der entscheidende Unterschied von der mittelalterlichen Anlage besteht darin, dafs die Bühne durchaus getrennt wird von den Zuschauern und an die Seite rückt, während sie ja noch zu Shakespeares Zeit in den Zuschauerraum hineinragte. Dem Zuschauer wird dadurch deutlich eine Grenze gesetzt, jenseits der die Eigenwelt der Kunst beginnt. Ob die Ausstattung nun beweglich oder fest ist, wie bei Serlios Bühne, ist erst von sekundärer Bedeutung. Ist in Amsterdam die Bühne auch noch nicht nach italienischem Muster gerahmt, so ist an ihrer Zugehörigkeit zur Illusionsbühne doch nicht zu zweifeln. Hierin liegt der bedeutsame Fortschritt über die Bühnenform der Elisabethanischen Bühne Englands. Auf den ersten Blick überraschen allerdings Übereinstimmungen aller Art; sie sind jedoch nicht entscheidend. Selbst das Fehlen eines vorderen Vorhanges darf uns nicht beirren, noch der Umstand, dafs die gewölbte Decke gleichmäfsig über Zuschauerraum und Bühne

hinlief. Ein Pilaster trennte schon deutlich die Logen an den Seiten und bezeichnete das Aufhören des Zuschauerraumes. Die langgestreckte, aber flache Vorderbühne ist an den Seiten von fester Dekoration umrahmt, einer seitlich sich hinziehenden Mauer mit einer Tür und einem Fenster darüber. Das an dem Fenster angebrachte Gitter bedeutet das häufig gebrauchte Gefängnis. Auffällig an den englischen Typus gemahnt der die Vorderbühne nach hinten zu abschliefsende Mittelvorhang in den Farben der vereinigten Provinzen. Es mufs gleich bemerkt werden, dafs bis in Schillers Zeit hinein [1]) die Mittelgardine — bei den bestausgestatteten Bühnen als ein in der Mitte auseinandergehender Prospekt — durchaus allgebräuchlich ist. Eigenartig ist es, dafs die Hinterbühne wieder mit fester Dekoration versehen ist. An jeder Seite lief nämlich eine von Pilastern getragene Galerie gemäfs der Perspektive schräg nach hinten auf den Thronbau in der Mitte des Hintergrundes zu. Möglicherweise konnte dieser durch einen kleinen Vorhang verhüllt, wahrscheinlich wenigstens der Sessel fortgeräumt werden. Zu jeder Seite des Thrones blickte man wie über einen Altan auf einen gemalten Prospekt mit einer Strafse von Renaissancepalästen. Auf den beiden seitlichen Galerien der Hinterbühne wurde gleichfalls wie auf der Oberbühne Shakespeares gespielt; sie diente besonders für Szenen auf einem Turm oder Fenster.

1638 noch eine solche Bühne zu bauen, scheint ein schlimmer Atavismus. Allerdings wird die Tradition, die primitive Ausstattung des älteren Theaters, Costers Akademie, hier mitgespielt haben. Die englischen Einflüsse zu leugnen liegt mir fern, indessen darf darüber die Hauptsache nicht übersehen werden, nämlich dafs man von der durchaus nicht rein mittelalterlichen Bühne des Elisabethanischen Theaters hier in Amsterdam den entscheidenden Schritt zur Illusionsbühne getan hatte. Dafs das etwa mannshoch über das Parterre erhobene Podium dem Publikum gänzlich entrückt war und nun ungestört eine Welt für sich bilden konnte, das ist die ent-

[1]) Der „Tell“ z. B. ist auf regelmäfsigen Wechsel von kurzer und tiefer Bühne gearbeitet; in der „Sara Sampson“ sowohl wie im „Fiesko“ ist die Mittelgardine direkt vorgeschrieben.

scheidende Tat. Das war ja auch Serlios Verdienst, der ebenfalls noch keine Kulissen kannte. Jacob van Kampen ist ein Bewunderer Palladios und führte dessen klassizistischen Stil ja auch in seinem berühmten Rathaus durch. Ein Blick auf den Bürgersaal darin[1]) zeigt uns sofort denselben Stil, denselben Meister. Nirgends ist er ein unproduktiver Nachahmer Palladios — auch in seinem Amsterdamer Bühnenbau nicht. Mehr als mit Serlio hat dieser nämlich Ähnlichkeit mit dem Teatro Olympico in Vicenza. Weder in England noch sonstwo gab es diese Art fester Dekorationen. In eigenartiger Vereinfachung unter dem Gesichtspunkt praktischer Brauchbarkeit hat Jacob van Kempen hier also die Bühne des holländischen Klassizismus geschaffen. Die Ähnlichkeit der Vorderbühne ist unverkennbar. Während jedoch die Hinterbühne in Vicenza mehr Dekoration war, hat der holländische Baumeister sie für die grofsen Szenen bestimmt und, wohl unter dem Einflufs der Barockbühne, nur mit dem Mittelvorhang abgeschlossen. Auch ihre Ausstattung als Thronsaal geschah unter dem Einflufs der Bühnenerfordernisse: die grofsen Staatsszenen bedurften dieses Raumes. In den klassizistischen Stücken war der Szenenwechsel nur gering, und zwei Schauplätze genügten oft. So lassen sich die berühmten Stücke Vondels, etwa die „Maria Stuart", ohne Mühe auf dieser Bühne mit der gegebenen typischen Dekoration aufführen. Bald allerdings stiegen die Anforderungen an die Bühnenausstattung. Da wufste man sich zu helfen. Die Gitter an den Fenstern der Vorderbühne konnten entfernt, der Kerker in eine Strafse oder dergl. unbestimmten Ort verwandelt werden. Für die Kluchten staffierte man sie mit ein paar Möbeln als Stube aus. Der Zwischenvorhang gestattete nun, dafs hinter ihm nicht nur die so beliebten lebenden Bilder (vertooningen) gestellt werden, eine Szene also nicht mehr mit dem Auftreten der Personen, sondern schon mit einer Versammlung, einem „Bühnenbild", beginnen oder schliefsen konnte, vielmehr war auch die Veränderung der Szenerie auf diese Weise ermöglicht. Ein Wald scheint durch frisches Laub dargestellt worden zu sein, aufserdem hören wir von Ausgaben für „perspectiven" und

[1]) Abbildung 17 in Gurlitt, Bd. II, 1, S. 47.

„schermen". Bemalte Prospekte also haben zuweilen den Thron verdeckt, und die Leinwandstreifen scheinen an der Galerie befestigt worden zu sein[1]). Auf solche Weise wurden die Spektakelstücke der romantischen Reaktion eines Jan Vos und seiner Nachfolger zur allgemeinen Bewunderung aufgeführt. Ergänzend treten eine Reihe von Requisiten und vor allem die so allgemein beliebten und verwendeten Flugmaschinen hinzu. Zu den Effekten gehörten vor allem die lebenden Bilder, die des Dichters Wort illustrierten und selbst Ausblicke in die Zukunft gaben. Das Publikum verlangte immer mehr solcher Abwechslungen, und selbst Vondel mufste in seine „Gebroeders" (nach v. 1494) eine Vertooning einfügen, in der man die Gibeoniter hängen sah. Diese Pantomimen finden sich besonders bei den Jesuiten aber auch bei den Wandertruppen, ebenso bei Gryphius. Häufige Geister- und Zauberszenen sowie das Erscheinen von Personen, besonders Allegorien, in den Wolken sind Gemeingut aller barocken Theatertypen. — Die Bühnenzustände der Amsterdamschen Schouwburg konnten Gryphius also nicht zu einem leblosen Klassizismus verleiten, mufsten ihn eher davor behüten und zu einem volkstümlichen Barock hinleiten. Nicht nur Reminiszenzen an einzelne Dichter, insonderheit Vondel, nahm unser Gryphius aus Holland mit; sondern wie in anderer Richtung der grofse Kurfürst oder Karl Theodor von der Pfalz wird er in seinen Kulturidealen befruchtet worden sein durch dieses Leben in der Blütezeit des holländischen Barock, die Descartes das frohe Gefühl verlieh: „enfin nostre siècle me sembloit aussy fleurissant et aussy fertile en bons esprits, qu'ait esté aucun des precedens" [2]).

---

[1]) Wybrands, S. 86.

[2]) Kritische Ausgabe von Adam et Tannery, Bd. 6, S. 5, Z. 13/15.

Drittes Kapitel.

Die Wanderjahre in Frankreich und Italien (1644—1646).

1. Frankreich.

Des grofsen Philosophen Vaterland war zwar noch nicht zu der weltbeherrschenden Bedeutung aufgestiegen, doch begann es schon seine Rolle als Oberhofmeister Europas zu spielen. In Danzig war die Kenntnis des Französischen weitverbreitet und beliebt [1], und schon zur Zeit von Gryphius' Aufenthalt gab es nicht leicht einen auf Bildung Anspruch machenden Patrizier [2], der nicht seine Reisen durch Frankreich, Italien, England und Holland gemacht. So ergriff wohl der junge Dichter gern die Gelegenheit, durch eine Reise seine „Civilische prudentz höher zu bringen" [3]. Darum nahm er die Stelle als Reisebegleiter des reichen Stettiners Schlegel an.

„Nach auffgerichtetem Vergleich den 4. Brachmonats [4]) ist er in Hag verreiset / unterwegens viel herrliche Orte besehen / und den 3. Heumonats in Parifs / der Künige in Franckreich Residentz-Stadt / und Paradis aller Ergetzligkeit angelanget" [5]).

Es scheint, dafs man hier fast $1^1/_2$ Jahre verweilte, Zeit genug, gründlich mit den Zuständen der Stadt bekannt zu werden. Gerade für die Reise ist der Verlust von Gryphius' eigenhändigen Aufzeichnungen doppelt schmerzlich. Stosch (S. 35) berichtet einzig, dafs

[1]) Ogier, S. 222.
[2]) Hirsch, S. 37.
[3]) Stosch, S. 33.
[4]) = Juni, nicht Mai wie bei Palm, Lyr. Ged., S. 600.
[5]) Stosch, S. 34f.

„ihn nicht so sehr das Rath und Zeughaus / Palais / Königliche Gärte oder andere raritäten / als des Herrn Cardinals herrliche und überglauben zugeputzte Bibliothec, welche in den Mittags Stunden offen stund / ergetzet / wie er solches in seinem Diario selbst berühret."

Gewifs, jene Bibliothek mag auf den jungen Gelehrten bedeutenden Eindruck gemacht haben, sicherlich ist er aber daneben dem Leben und Treiben der Stadt nicht aus dem Weg gegangen.

Die Verwaltung Richelieus hatte eine gewaltige Zentralisation mit sich gebracht. Mit harter Hand hatte er den Staat, aber nicht minder die durch lange Kriegsjahre verwilderte Gesellschaft umgebildet. Paris erweiterte sich in ungeahnter Weise: neue Strafsenzüge, prächtige Bauten wuchsen überall empor. In der Architektur kündigte sich eine neue nationale Kultur[1]) an, eine am klassischen Vorbild sich aufrichtende volkstümliche Art voll neuer geistiger und gesellschaftlicher Freiheit. Sie findet ihre Verkörperung in der edlen Catherine de Vivonne, marquise de Rambouillet[2]). Wie ihr Hotel das altfranzösische „château" sowie den italienischen „palazzo" verdrängte und in der Raumanordnung als Ausdruck der neuen Kultur für die Baukunst entscheidend wurde[3]), so wurde auch die unter ihrer anmutigen Leitung erblühte Art der Geselligkeit vorbildlich. Der Ernst des Lebens wurde in die heitere Gesellschaft des Salons getragen, und diese erwuchsen zu Pflegestätten des gesamten Kulturlebens der Zeit.

Das war doch weit mehr als ein schöngeistiger Sport; ein gut Stück Begeisterung und willige Anerkennung des Grofsen lag in jenen zahlreichen Kränzchen, die zugleich ein wichtiger Faktor dadurch wurden, dafs Geist und künstlerische Bedeutung den Unterschied der Geburt ausglich. Seit den 30er Jahren fanden auch Bürgerliche zu ihnen Zutritt. Dafs Gryphius an solchen Zusammenkünften teilgehabt, darüber be-

---

[1]) Cornelius Gurlitt, Geschichte des Barockstils, II. Abt., 1. Teil, 2. Buch.

[2]) Den hohen kulturgeschichtlichen Wert des Precieusentums dieser Zeit schildert trefflich: Wilh. Knörich in Zs. f. Kulturgesch. III, S. 385/416, (1896), „Lit.-gesellige Bestrebungen" ... und H. Morf, Kultur d. Gegenwart I, 1, S. 233 (Leipzig 1909).

[3]) Gurlitt II, 1, S. 70ff.

sitzen wir zwar kein direktes Zeugnis. Seine gründliche Kenntnis des „Cid" mag als eine Nachwirkung des Cidkampfes erscheinen, vor allem aber teilt er das kritische Urteil des Hôtel de Rambouillet über den „Polyeucte"[1]). Das spricht meines Erachtens deutlich genug. Zudem liegt es gar nicht in seinem Charakter, die ihm sicherlich entgegenkommende Gelegenheit, zu der grofsen Welt in Beziehung zu treten, ungenützt zu lassen. Wir haben schon mehrmals gesehen, dafs der Dichter mit der Gabe, gesellschaftliche Beziehungen zu knüpfen, reichlich ausgestattet war, suchte er doch 1645 auch Hugo Grotius auf[2]). Aufserdem ist es ein Zug der Zeit — man denke an Leibniz! — in einem möglichst weiten Freundschaftskreis zu stehen. So wird Gryphius auch in dem aufblühenden Paris manche Anregung aus Anschauungen und Meinungen geistreicher Männer und feinfühliger Frauen geschöpft haben.

Diese Umgebung drängte ihn aber hin auf die zeitgenössische literarische Produktion. Man bedenke, Corneille hatte, noch vielfach bestritten, schon seine Meisterwerke geschaffen: „Cid", „Horace", „Cinna" und zuletzt (1643) den „Polyeucte" — all der kleineren Poeten zu geschweigen[3]). Mit diesen Werken Corneilles war die Entwicklung des klassizistischen Dramas nach der technischen Seite abgeschlossen; auch das Stoffgebiet war für lange Zeit festgelegt; die Einheit der Zeit, die von der Pariser Salonkritik seit 1628 gefordert wurde, hat er mit Mühe eingehalten, die des Ortes wird in ihrer Strenge erst später formuliert, im Aufbau der Handlung behält er noch die Tendenz zum romantischen Drama. In diesem Zuge manifestiert sich bei ihm wie in Callot das eine Element des französischen Nationalcharakters, das gallofränkische, das einst in der Gotik die gewaltigste nordische Nationalkunst geschaffen. Es war weit mehr als eine politische Intrigue der Frondisten gegen Richelieu, dafs der „Cid" solchen allgemeinen Beifall

[1]) Vorrede z. Leo Armenius, Palm, Trsp., S. 15/16.

[2]) Manheimer, S. 157.

[3]) Wysocki diskutiert in gewohnter nichtssagender Breite S. 294,321 Gryphius' Verhältnis zu Jodelle, Montchrestien, La Taille, Garnier, Routrou, mit dem Resultat (S. 316): „En imitant il a conservé son originalité"; auf deutsch: falls Gryphius diese gekannt hat (wofür jedes Anzeichen fehlt), haben sie jedenfalls keinen Einflufs auf ihn irgendwie gewonnen!

erhielt. Die Begeisterung für den spanischen Helden hat ihren tieferen Grund in jener vielseitigeren, freieren Weltanschauung der Epoche: sie war die letzte Auflehnung des romantisch-nordischen Elementes gegen die heranbrechende Zeit des Absolutismus und Klassizismus, des gallo-römischen Sinnes, der mit Richelieu begann und zur absoluten Monarchie führte, die sich auf eine absolute Kirche stützen mufste und die nur eine absolute Kunst sich denken konnte.

„Corneille ist staatsbildenden Ideen zugewandt, schwungvoll, kriegerisch, rhetorisch" — so charakterisiert Ranke Corneille im Gegensatz zu dem weicheren und feineren, „vor allen Dingen religiösen und der Kirche ergebenen" Racine. Auch bei Gryphius dominieren die Willensgefühle schroff; das Betonen forzierter Männlichkeit, die Schwäche in der Deutlichkeit der weicheren Regungen und ihr Zurückdrängen zugunsten von Ehrgeiz, Stolz, Trotz, Verachtung und stoischer Entsagung, all das teilte Gryphius mit Corneille. Beide sind echte Barocknaturen, in denen sich wie in der Architektur üppige, oft überhitzte Phantasie mit berechnendem Verstand, Reflexion und Pathos paaren. Diese Verwandtschaft der Weltanschauungen ist der einzige Grund, auf dem das Interesse eines Dichters für einen anderen erwachsen kann. So zeigt denn auch Gryphius zahlreiche Ähnlichkeiten inhaltlicher und formaler Natur mit dem grofsen Franzosen, die zum Teil aber auch Vondel[1]) hat. Es mufs energisch betont werden, dafs die Renaissanceliteratur schon um 1620 in Frankreich völlig veraltet, der Einflufs der Antike durch den spanischen verdrängt war, ein „romantischer" Geist einzog und eine nationale Kultur gedeihen liefs.[2]) Dürfen wir also behaupten, dafs Corneille zum mindesten bestärkend auf Gryphius' Ideal von einem Drama, etwa dem durch klassizistische Einflüsse gedämpften und gemäfsigten Barockdrama, eingewirkt hat und so diese Wesenseigenheit des Dichters verstärkt hat[3]), so finden sich auch mehrere Stellen, die eine genaue Kenntnis der

---

[1]) Über Vondels Stellung zur französischen Literatur und besonders Corneille vgl. M. Looten, Étude sur le poète Vondel (Lille 1889).

[2]) Morf, S. 230ff.

[3]) Wysocki's Schlufs (S. 325) ist logisch wie psychologisch unannehmbar.

Dramen Corneilles erweisen. Nicht so sehr Anklänge in der Rolle des Michael Balbus an die des Don Gormas im „Cid“ [1]) scheinen mir ausschlaggebend, als vor allem das Zitat des berühmten Cidverses: „O rage, ô désespoir“ im „Horribilicribrifax“ [2]), aber auch [3]) die Übersetzung der nicht minder berühmten Sentenz: *„La grandeur n'attand pas le nombre des années (Muth kommt vor den Jahren bei wackeren Gemüthern).* Dafs es gerade zwei Sentenzen sind, scheint mir bedeutungsvoll. Solche Zitate prägen sich einem besonders deutlich ein, wenn man sie hört; sie mögen sehr wohl damals geflügelte Worte gewesen sein, die oft in parodistischer Absicht angewandt wurden. Sie wären also als Reflex geistreicher Unterhaltungen in Paris anzusprechen. Dafs sie der Dichter auch von der Bühne herab hat erschallen hören, wage ich jedenfalls nicht mit kategorischer Sicherheit zu behaupten [4]). Den „Cid“ kann er sogar schon 1641 in Amsterdam gesehen haben [5]).

Diese Kenntnis der zeitgenössischen Literatur hat Gryphius jedenfalls nicht aus dem Besuch der Bibliothek des Kardinals geschöpft. Dort mag er wohl sein Wissen, seine Gelehrsamkeit bereichert haben, das Leben vernachlässigte er darüber jedenfalls nicht. Auch in anderer Beziehung vermag ich den Besuch der Bibliothek nicht als entscheidend anzusehen [6]), nämlich für seine Stellung zur Jesuitenliteratur. Einmal müfste erst bewiesen werden, dafs die Werke der Jesuiten den Hauptbestandteil der Bibliothek bildeten, — und das halte ich für ganz aufserordentlich unwahrscheinlich! — dann aber bot gerade Paris weit bessere Gelegenheit, aufserhalb der Bibliothek mit den gelehrten patres der societas Jesu in Beziehung zu treten. Das allerdings ist wahr: Richelieu war ein Förderer der Jesuiten; sie zählten zu seinen eifrigsten Parteigängern. Ihre Macht und Bedeutung festigte sich ständig. Ich wüfste kein Land, Österreich ausgenommen, wo sie so entschiedenen

---

[1]) Wysocki, S. 325.
[2]) Lustspiele, S. 148; fehlt bei Wysocki!
[3]) Lustspiele, S. 106.
[4]) Wie Wysocki, S. 326.
[5]) Looten, S. 143.
[6]) Wie es W. Harring tut in seiner Arbeit über „Andreas Gryphius und das Drama der Jesuiten“, S. 30 (Halle 1907 = Hermaea V).

Anteil an der Entwicklung des Volksgeistes nahmen. Wie populär der Orden war, zeigt der gewaltige Andrang zu den prunkvollen Aufführungen der Jesuitenschüler im Hofe des Collège Clermont, das zu Ehren der öfteren Anwesenheit Ludwigs XIV. den Namen eines „Collège de Louis le Grand" annahm. Dort wirkten der Dramatiker Caussin, der Beichtvater Ludwig XIII., und La Prue, der Freund Corneilles. Die Vorstellungen waren Ereignisse für die ganze Stadt; die vornehme Welt und selbst der Hof fanden sich stets ein. Dafs hier wie anderwärts die Schüler bei trefflicher Leitung und gründlicher Schulung Tüchtiges leisteten, dafür spricht die Einladung des Kardinals Richelieu, in dessen Palais, also auf einem modernen Kulissentheater, sie am 9. März 1641 [1]) eine dem Kardinal gewidmete Freundschaftstragödie von „Asmundus und Aritus" aufführten. Das erste erhaltene Programm ist leider erst vom Jahre 1650 [2]). Jedoch die Aufführung im Palais Cardinal sowie der an allen Jesuitengymnasien herrschende Brauch versichern uns regelmäfsiger Aufführungen, zum allermindesten am Schlufs des Schuljahres (August oder September). Jenes Programm ist bemerkenswert, weil es einer echt französischen Eigentümlichkeit des Geschmacks Rechnung trägt: der „Intermèdes dansés" (wie später die Oper). Die Ausstattung war nach italienischem Vorbilde reich an Maschinen und Dekorationseffekten. Das feingebildete Publikum, unter dem sich 1651 und 53 nachweislich auch der junge König befand, machte es den Patres zur Pflicht, nur sorgfältig einstudierte, prunkvoll ausgestattete, dichterisch wertvolle Stücke auf die Bretter zu bringen, unter denen sich z. B. 1664 auch Caussins „Hermenigildus" befand [3]).

An Pracht der Inszenierung vermochten sich mit den Jesuitenaufführungen wohl nur die im Palais Cardinal stattfindenden zu messen. Diese hatten nun mit Richelieus Tode (4. Dez. 1642) ein Ende gefunden. Der neue Herr bereitete zwar schon Grofses vor, aber alles ist noch von Gerüsten umhüllt. Schon 1645 strömten auf Mazarins Wink italienische Sänger

---

[1]) Boysse, Le théatre des Jésuites, S. 76 (Paris 1880).
[2]) Boysse, S. 114 ff.
[3]) Das Repertoire ist nur sehr lückenhaft erhalten. Boysse, S. 102/3.

und Musiker herbei, und der berühmte Theaterarchitekt Giacomo Torelli arbeitete an der Neueinrichtung der Bühne von Petit-Bourbon. Sein Debut gleich im Jahre 1645 hatte wegen der Antipathie gegen seinen Gönner keinen Erfolg. Alle Künste der Inszenierung vermochten der in Italien beliebten „Finta Pazza“ von Strozzi keinen Beifall zu erringen[1]). Die grofsen Tage der italienischen Prunkoper und mit ihr Torellis Weltruhm kamen erst mit der Premiere des „Orfeo“ (1647).

Solche gelegentlichen Prunkaufführungen genügten anscheinend der Theaterfreude zumal der höfischen Kreise nicht. „En 1640 des dames de la cour, aimant la comédie, firent un fond commun pour avoir le spectacle 2 ou 3 fois la semaine pendant l'hiver“[2]). Das macht es uns erklärlich, dafs zur Zeit von Gryphius' Anwesenheit drei Truppen in Paris nebeneinander spielten. Da gab es keine Göttinnen auf Wolkenwagen, keine „arrangements à vue“ und ähnliche Maschinenkünste wie bei Torelli zu sehen. „À l'époque où nous sommes, le luxe de la mise en scène n'apparaît encore qu'à la cour; il ne s'introduira sur les théâtres publics qu'avec la création de l'Opéra“[3]). Während auf der Bühne Richelieus und im Petit-Bourbon von Anfang an die italienische Kulisse geherrscht hat, mag im Hôtel de Bourgogne noch eine im wesentlichen feste Dekoration bestanden haben. Weit moderner war die Bühne der seit 1620 im Stadtviertel Marais spielenden Gesellschaft eingerichtet. Sie besafs, durch die dunklen Räume gezwungen, künstliche Beleuchtung, wohl auch bewegliche Dekorationen, deren ja die Stücke wenig genug erforderten: ein „palais à volonté“ für die Tragödien, ein Salon für die in bürgerlichem Milieu spielenden Komödien, eine Landschaft für die Schäferspiele genügten. Im Maraistheater hatte die denkwürdige Erstaufführung des „Cid“ stattgefunden. Aber dieser Saal, „où a débuté et où finira Corneille“[4]), war am 15. Januar 1644 gerade abgebrannt, mag aber bei der Ankunft Gryphius' im Juni schon wieder restauriert gewesen sein.

---

[1]) Ludovic Celler, Les décors, les costumes et la mise en scène au XVIIe siècle, S. 42 ff. (Paris 1869).

[2]) Celler, S. 24.

[3]) G. Bapst, Essai sur l'histoire du théatre, S. 339 (Paris 1893).

[4]) Bapst, S. 379.

Nach seinem Vorbild, also mit modernerer Einrichtung, hatte 1643 eine neue Truppe im Ballhaus Mestayers das „illustre théâtre“ errichtet. Der Leiter war Molière. Wegen Schulden mufste man im Dezember 1644 in das Ballhaus Croix-Noir übersiedeln, aber auch hier vermochte sich die Gesellschaft nicht zu halten. Molière wurde schliefslich ins Schuldgefängnis geworfen und ging in die Provinz.

Es hat ja etwas Verlockendes, uns Gryphius in Molières Theater sitzend zu denken. Wir wissen nichts darüber. Scarron hat aber gerade zu jener Zeit die Komödie neben der Farce und Pastorale auf der Bühne wieder heimisch gemacht. Mag sein, dafs Gryphius damals schon auf Quinaults feinere, auf Racine hindeutende Art aufmerksam gemacht wurde. Sein Interesse für die französische Literatur blieb ihm in Schlesien lebendig, wie es sich bezeugt in seiner Übersetzung von Thomas Corneilles „Berger extravagant“ und seiner Kenntnis von Quinaults „Fantôme amoureux“, das ihm bei dem raschen Hinwerfen seiner „Verliebten Dornrose“ vorschwebte.

Sicherlich war es ein günstiger Moment, als der junge Dichter nach Frankreich kam. Die akademisch-klassizistische Regelung der Dichtung war erst im Werden, war ein nicht unverächtliches Korrektiv gegen phantastisches Überwuchern. Das Altertum war nicht mehr und noch nicht wieder zum absoluten Kanon erhoben. Der spanische Einfluss hatte eine barocke Selbständigkeit und Lebendigkeit der Literatur erstehen lassen, die schliefslich der Richtung der holländischen verwandt war und den Einflufs dieser ganzen Denkrichtung auf Gryphius als Mensch und Dichter nur verstärken mufste.

2. Italien.

Noch aber war das Ende seiner Lehrjahre nicht gekommen. 1645 haben unsere Reisende[1])

> „auff andere Orte sich gewendet / zu Angiers eine Zeit verwartet / den andern Novemb. aber von dannen auffgebrochen / und auff Marsilien kommen; von dannen sie ein Schiff nach Italien auff Florentz geführet.“

Wieder haben wir ein Zeugnis, dafs Gryphius auch für die anderen Künste Interesse hatte. Diesmal war es keine Bibliothek, die er in seinem Tagebuche für besonders

[1]) Stosch, S. 35.

bemerkenswert hielt, sondern *„den 19. Dezemb.* (1645) *haben sie des Grofs-Hertzogs Kunstkammer und raritäten besehen / darinnen die Kunst und Natur zu kämpffen schienen“* [1]). Hier scheinen sie, wenn auch nicht lange, so doch wohl ein paar Wochen verweilt zu haben; denn Stosch führt fort: *Im Jahr 46. ...* So war wohl Gryphius auch Gelegenheit gegeben, das Theater in Florenz zu besichtigen und zu bewundern. Denn das Barocktheater war nicht nur der Tempel für die Kunst des Dichters oder Komponisten, sondern ein grofsartiger Schaffensort für den Architekten; und welche Rolle in der Entwicklung des modernen Theaterbaues spielt gerade Florenz! Hier erfolgte die entscheidende Erfindung, die der Bühne Starrheit löste, sie zu einem Proteus machte: die Konstruktion der Telari durch Buantalenti. Damit war zugleich die Notwendigkeit eines vorderen Vorhanges gegeben. Einer anderen ebenso wichtigen Neuerung Geburtsstätte ist wiederum das kunstliebende Florenz: der Oper, die ihren Siegeszug mit grofser Schnelligkeit über die gesamte damalige Kulturwelt antrat. Die Schwesterstadt Bologna wurde dieser neuen Gattung eine erste kräftige Förderin, einmal durch die Blüte der Malerei in der Schule der Caracci und dann ganz besonders durch die Pflege der Musik in hervorragenden Akademien. Auch hier weilte Gryphius, wenn auch wohl nur kurze Zeit.

„Im Jahre 46. sind sie nach Rom / und den 1. Mertz nach Tusculano kommen / und alldar die delicatesten Gärte Aldobrandini, die wol mit der Hesperidum könnten in vergleich gezogen werden / wie auch seinen köstlichen Pallast beschauet [2]).

Hier sind wir wieder in der Lage zur Ergänzung Gryphius' Dichtungen heranzuziehen. Da sehen wir, welchen Eindruck die römischen Läuse auf ihn gemacht, denen er das 79. Epigramm [3]) des III. Buches weiht; das 83. und 84. Epigramm [4]) bestätigt, dafs der Dichter auch Sinn für die bildende Kunst gehabt; denn „die Leiche eines Menschen, so in Stein verwandelt, zu Rom in dem Pallast des Cardinals Ludovisi“ hat durch die vollendete künstlerische Darstellung Eindruck auf

---

[1]) Stosch, S. 35.
[2]) Stosch, S. 35 und vgl. Anhang Nr. 8.
[3]) Palm, S. 423.
[4]) Palm, S. 424.

den mit Gedanken von Tod und Vergänglichkeit stets Beschäftigten gemacht: Kolosseum und Katakomben feiert er mit Sentimentalität[1]). Das Sonett 39 des IV. Buches[2]) läfst uns erkennen, dafs ihm auch die Arbeit der Kunsthandwerker Anregung gegeben, sei's auch nur, um einen römischen Dummkopf zu geifseln. Besondere Aufmerksamkeit aber verdient das folgende Sonett (Nr. XL). Er spottet eines Reisenden, den nur eines an Rom fesselt — der Albaner Wein. Dabei zählt er auf, was ihm wohl bemerkenswert erschien. Da heifst es (v. 12, 13): *„Kein Schauplatz steht ihm an; kein Singen geht ihm ein. Er schläfft, wenn man dem Volck ein künstlich Feuerwerck giebet."* Kostbare Feuerwerke waren damals eine Belustigung, die neben der Theatervorstellung sich behauptete. Jeder Architekt mufste auch ein kunstreicher Feuerwerker sein, und auf dem Theater selbst waren sie häufig angewandt als wirksamer Knalleffekt. Aber jenen weinseligen Touristen reizte auch nicht einmal der „Schauplatz"; also Gryphius lockte das Theater; denn in diesem Sinne wird „Schauplatz" damals durchaus gebraucht! Auch kein „Singen", keine Oper, vermochte jenen dem Weine untreu zu machen! Ich glaube, diesen Sinn mufs jene Stelle durchaus haben: die drei grofsen Belustigungen stehen zusammen: Schauspiel, Oper (und Ballett), Feuerwerk. So haben wir hier einen authentischen Hinweis, dafs Gryphius mit Oper und Singspiel sicher in Berührung gekommen ist, also auch die neue prächtige, leichtveränderliche Kulissenbühne kennen gelernt hat, die ihm überdies wahrscheinlich schon von Paris her nicht unbekannt war. Auch der Schauplatz, also wohl das ernste Schauspiel reizten ihn. Wir dürfen hier noch weitergehen und vermuten, dafs es sich um die Aufführungen der Jesuiten gehandelt hat. Es hat vieles für sich anzunehmen, dafs sein Umgang mit dem merkwürdigen „weltberühmten"[3]) Jesuiten P. Athanasius Kircher (geb. 1602), den er oft in seinen Anmerkungen zitiert, ihn auch veranlafste, den Aufführungen des Collegiums beizuwohnen. Dort mag er der erst 1645 in Rom verfafsten Tragödie des

---

[1]) Ep. III, 80 und I, 73, Son. IV, 42.

[2]) Palm, Lyr. Ged., S. 152.

[3]) So nennt ihn Rist, Alleredelste Belustigungen, S. 209. Vgl. über Kircher: Nagl-Zeidler, Deutsch-österr. Lit.-Gesch., S. 653.

P. Josephus Simons (1595/1671) „Leo Armenus sive Impietas punita" gesehen haben[1]). Dafs er den mit Kircher befreundeten Pietro della Valle († 1652 zu Rom) kennen gelernt hat, dessen 1628 erschienene Reisebeschreibung die Vorlage zur „Catharina" ist, hat Pariser[2]) recht wahrscheinlich gemacht. Fügen wir noch hinzu, dafs er auch mit dem Jesuiten Borrhi, dem Cagliostro seines Jahrhunderts, bekannt wurde, um zu betonen, in wie enge Beziehungen Gryphius hier nachweislich mit den Jesuiten trat.

Mit schwerem Herzen schied Gryphius von Rom, dem er pathetisch im XLI. Sonett des IV. Buches[3]) „Lebewohl" sagt:

> Ade! Begriff der Welt! Stadt, der nichts gleich gewesen,
> Und nichts zu gleichen ist ...
> Ihr Wunder der Gemähld', ihr prächtigen Palläst, ...
> Ihr Bücher, Gärten, Grüfft', ihr Bilder, Nadeln, Stein,
> Ihr, die difs und noch mehr schliefst in die Sinnen ein,
> Ade! Man kan euch nicht satt mit zwey Augen schauen.

Und an Schönborn schreibt er über seine „Zurückkunft in Deutschland"[4])

> Nun nach der römschen Pracht kaum was zu schauen fehlt.

Trotzdem gab es für ihn noch manches zu schauen auf der Rückreise.

> „Den 15. April sind sie durch Florentz gereiset / nach Bononien.

Es mag hier daran erinnert werden, dafs Gryphius scheinbar gegen seine (noch immer nicht ganz sichere) Quelle die Geschichte von „Cardenio und Celinde" in dieser Stadt angesiedelt hat. Vielleicht lernte er hier oder in Venedig Cialdinis Übersetzung (1628) des Montalvan kennen. Naheliegend scheint mir, die Veränderung des Schauplatzes aus der Erinnerung des Dichters an die südliche Musenstadt abzuleiten, vielleicht dafs irgend ein für uns nicht mehr erkennbares Ereignis, Erlebnis dabei mitgewirkt hat.

Weiter reiste man über *Ferraria ... nach Francolinum und Pulicellam, von dannen bey widrigem Winde nach Venedig /*

---

[1]) Zuerst wies E. Schmidt, Anz. VII, 316 darauf hin; vgl. Anhang Nr. 9.

[2]) Zeitschr. für vergl. Lit.-Gesch. N. F. V, 212 (1892).

[3]) Lyr. Ged., S. 152 f.

[4]) Son. IV, XLIII; vgl. Palm, S. 154.

da den 22. Aprill ihnen der S. Marcus Schatz gewiesen worden[1]). Hier fängt Stosch an zu kürzen, er war schon zu breit geworden, es wird ihm „nicht möglich / scheinet auch nicht nötig / von allen Orten / die der Selige in seiner peregrination nützlich besichtiget / aufsführlich zu melden". Der Aufenthalt in der Lagunenstadt scheint nicht ganz kurz gewesen zu sein[2]), denn Leubscher erwähnt, dafs er dem Rate der Republik sein in Florenz inzwischen erschienenes lateinisches Epos „Olivetum" am 9. Mai in feierlicher Audienz überreicht hat[3]). Die Widmung der 1. Auflage lautet: „Sereniss. atque avgustiss. Venetorum Reipublicae Perennitatem, et Victoriam"[4]) und ist datiert „Romae Idibus Februar 1646". Wieder sehen wir den schlesischen Pfarrerssohn in Beziehung zu den höchsten Kreisen, wie schon in Danzig, Leiden, wie auch später in seiner Heimat. Zudem dürfen wir hier noch einmal einen längeren Aufenthalt annehmen. Durch Stoschs Schweigen bleiben wir über die Rückreise im unklaren. Wieviel Anregung konnte ihm Venedig bieten: Als Claudio Monteverde († 1643) als Kapellmeister der Republik in die Lagunenstadt berufen wurde, führte er mit der „Andromeda" die Oper ein. Das Theater S. Cassiano wurde die Stätte der mit gröfstem Prunke inszenierten Opernaufführungen; berufsmäfsige Schauspieler gab es hier schon sehr früh[5]); zugleich ist dieses 1639 erbaute erste öffentliche Opernhaus dadurch bemerkenswert, dafs es auch das erste moderne Logentheater ist; es wurde nämlich von Torelli (1608—78) sogleich mit Kulissen ausgestattet, die Aleotti um 1620 erfunden und im Teatro Farnese zu Parma angewendet hatte. Sein Schüler Torelli führte die Kulissen überall in Italien ein und machte sich durch Erfindung der Schnellverwandlungskulissen in ganz Europa berühmt[6]).

Neben der hinreifsenden Musik der Schule Monteverdes mufs der geniale Schwung der staunenswerten Szenerien einen tiefen Eindruck auf den Schlesier gemacht haben, nicht nur

---

[1]) Stosch, S. 35 f.
[2]) Der oben erwähnte Hooft machte hier drei Wochen Rast.
[3]) Leubscher, S. 63.
[4]) Manheimer, Bibliographie Euphor., Bd. 11, S. 413, Nr. 14 (1904).
[5]) Creizenach, Gesch. d. neueren Dramas, Bd. 2, S. 334.
[6]) Hammitzsch, Der moderne Theaterbau, S. 36/37

hier in Venedig, wohl auch in Rom oder Florenz, wahrscheinlich schon in Paris; und nicht zu übersehen ist, dafs das Jesuitentheater hierher gezählt werden mufs. Der eigentliche Herrscher war ja der Architekt und ein freigebiger, der Edelsteine unter das Volk warf. Dem Auge rauschenden Schwung, wuchtende Pracht zu bieten, das war die Aufgabe des Barockkünstlers. Eine Theateraufführung erschien um so schöner, je häufiger und prunkvoller die wechselnden Szenenbilder waren. Mit Hilfe der aufs Äufserste vervollkommneten Perspektivkunst wurde es den Architekten möglich, aus Leinwand, Pappe, Holz und Stuck jenen märchenhaften, phantasieerfüllten Schwung und Reichtum der Szenenbilder hervorzuzaubern, die ihre Seele erfüllten, und deren Verwirklichung in solidem Material aus ökonomischen Bedenken, wohl auch aus statischen Gründen unmöglich war. So stellten sie ihre Idealentwürfe in lebensvollen Bildern jener herrlichen Bühnendekorationen für ein verständnisvolles, kunstbegeistertes Geschlecht dar, die uns heute mit staunendem Neide erfüllen müssen[1]).

Auch diesmal ist Gryphius, wie uns die Excerpte Stoschs aus seinem Tagebuch noch deutlich erkennen lassen, nicht blind durchs Leben gegangen. Zum Schauen reizte aber Italien damals wie je. Wieder wie in Holland erkennen wir Gryphius als einen vielseitig interessierten Künstler. Gleich in Florenz besucht er die Kunstsammlung und übersieht auch nicht die Raritäten des Herzogs. Das ging ja nun damals stets zusammen, und der doch gewifs ernsthaft studierende Architekt Jakob Furttenbach widmet solchen Dingen ebensogut seine Beschreibungen wie den grofsen Bauten oder dem Theater[2]).

Den Bildwerken und Gemälden, also den Zeitgenossen, sagt er in seinem Sonett lebewohl, nicht minder aber den Resten antiker Kunst. Was mag das wohl für eine Statue gewesen sein, die ihn in dem Palaste der Ludovisi so ergriff? Dieser Palast selbst war damals allerdings noch lange nicht vollendet (heute Palast Montecitorio, 1700 von Carlo Fontana

[1]) Gurlitts Klage besteht auch heute noch zu Recht (Gesch. des Barockstiles, Bd. 1, S. 487): „Leider aber fehlt es noch ganz an Untersuchungen über die dekorative Ausstattung der Bühne."

[2]) Joseph Furttenbach, Neues Itinerarium Italiae (Ulm 1626).

vollendet); er ist ein bedeutsames Werk des grofsen Baumeisters des Barock, Berninis. Wir wollen keine voreiligen Schlüsse ziehen, denn es ist nicht berichtet, dafs das Bauwerk selbst, eine typisch barocke Schöpfung, auf den Dichter Eindruck gemacht hat. Verwandte Seiten jedoch hat eingestandenermafsen die herrliche Gartenanlage der Villa Aldobrandini-Borghese bei Frascati in Gryphius berührt. Wie die Kunst mit der Natur wetteifert, das hatte der Dichter in der Kunstkammer von Florenz erfahren und in sein Tagebuch eingetragen. Das ist aber ein typischer Satz der kunsttheoretischen Schriften der Zeit, schon von Albertis bahnbrechenden Traktaten an. Gryphius scheint sich also nicht nur in Holland mit der Theorie des Dramas befafst zu haben, sondern wahrscheinlich schon hier an Untersuchungen über Kunst überhaupt nicht tauben Ohres vorübergeschritten zu sein. In Italien war aber das Interesse an diesen Fundierungsversuchen der Kunst wie der Künste seit der Renaissance äufserst rege. Offensichtlich blieb der Schlesier davon nicht unberührt. Dürfen wir bei ihm, der seine Gemmen[1]) sicherlich in Italien erstanden hat, Verständnis für die bildenden Künste im allgemeinen gemäfs den Belegen in Dichtung und Tagebuch als erwiesen ansehen, so wird er zum mindesten auch Sinn für die Kunst der Zeit gehabt haben. Von diesem Gesichtspunkte aus erhält die ausdrückliche Erwähnung der Gärten der Villa Aldobrandini eine besondere Bedeutung. Sie ist bereits 1598—1603 von Giacomo della Porta angelegt worden als ein sehr wichtiger Beitrag zur Ausbildung des Villentypus des römischen Barock. Die Anlage des den Berg emporklimmenden Gartens mit dem von der Höhe des Hügelrückens in mannigfacher Weise herabgeleiteten Wasser enthält das Grundprinzip alles Kunstgestaltens des Barock: gegenüber der Renaissance mit ihrem Interesse an feinen, für die Betrachtung im Nacheinander geeigneten Einzelheiten tritt nunmehr das Zusammenfassen in eine Bildeinheit mit verschiedenen Ebenen nach architektonischer Gesetzlichkeit der Massenverteilung. Die absolute Einheitlichkeit und Geschlossenheit des Kunstwerkes, wo jeder Teil nur Sinn und Berechtigung durch seinen Dienst für das Ganze erhält, das spricht sich in diesem grofszügigen

[1]) Von den Hauptpersonen des „Papinian", den Drucken vorgesetzt.

Versuch einer künstlerischen Gemeinschaft von Architektur und Natur aus — und es berührte verwandte Seiten in Gryphius' Seele!

Ähnliches versuchte ja auch die Oper. Der Sinn für das Pomphafte, für den grofsen Aufzug, die Massenszene überhaupt, zuweilen ja direkt für das Melodramatisch-„Opernhafte" mag auch in Italien unserm Dichter sich verstärkt haben. Neben der grofsen Oper aber blühte das romantische Hirtendrama und die Stegreifkomödie. Die Renaissanceliteratur hatte für das Drama völlig versagt; die Oper war im Barock daraus entsprungen; Pastorale und Commedia dell' arte werden von den vielen Wandertruppen eifrigst gepflegt. Gryphius hat Singspiele und Komödien verfafst, er hat sogar die „Seugamme" Razzis übersetzt, und der Zusammenhang des „Horribilicribrifax" mit der Stegreifkomödie ist deutlich. Er wird wohl nicht mit Weises „Erznarren" gejammert haben um die „Cronen und Ducaten", die er in Frankreich und Italien „vor unnütze Comoedien" ausgegeben, sondern wird wie der Jesuit und Arzt Guarinoni solche „schöne Ergetzlichkeit defs gemüts" für ein gutes Mittel gegen Melancholie geschätzt haben. Wie leicht die Gelegenheit bei der Hand gewesen, Aufführungen beizuwohnen, weifs uns dieser ebenfalls zu schildern. Das ganze Jahr hindurch würden fast täglich in den grofsen Städten zur Vesperzeit oder bei Nacht Schauspiele, Komödien, Tragödien aufgeführt, bei denen die Ohren durch die „liebliche Musik, so fast allezeit dabei, die Augen aber durch Ansehen der Sachen, so allda fürgebracht worden, wunderlich aufgehalten und gespeist werden, welche Schauspiele nicht anders seyn, denn ein lebendiges Gemähl"[1]).

Entgegen dem Verdammungsurteil einer dogmatischen Kunstgeschichte hat die moderne Kunstwissenschaft das Barock als sinngemäfses kraftvolles Fortbilden in der Richtung der von früheren Generationen gefundenen Problemstellungen gerechtfertigt. Am ehesten zeigt sich in der italienischen Literatur ein langsames Abebben, Verflachen. Aber selbst der vielgescholtene „Marinismus" ist nur die Fortsetzung und das Ende des Petrarkismus. Dieser Secentismo ist ein Ausflufs

[1]) Hypolytus Guarinonius, Die Greuel der Verwüstung menschlichen Geschlechts, Kap. 17 (Ingolstadt 1610). Über seine religiös-volkserzieherische Schriftstellerei vgl. Nagl-Zeidler, Deutsch-österr. Literaturgeschichte, Hauptband S. 610 f. (Wien 1899).

der Zeit, auch Gryphius wie Shakespeare haben ihm gehuldigt; die Renommisterei und das eingelegte Lied mögen in Gryphius' Schaffen Spuren hinterlassen haben. Der Einflufs der italienischen Literatur scheint jedoch gering zu sein, denn sie war nicht auf der Höhe der französischen und holländischen, sie stand selbst unter fremdem Einflusse: dem spanischen[1]). Spanische Sprache und Mode herrschten in den gebildeten Kreisen, spanische Bücher wurden im ganzen Lande gedruckt. Das in Rechnung zu ziehen, ist nicht nur für die Frage nach der Quelle des „Cardenio" von Wichtigkeit.

Es war eben nicht mehr das Land der Renaissance, durch das Gryphius reiste. Die neue Kunst ist Ausdruck einer neuen Kultur, eines gewandelten Zeitgeistes. Bis in die Gesellschaftskunst hinein ist der Ernst der neuen Zeit zu spüren[2]). Eine religiöse und kirchliche Bewegung ist erwacht, schüttelt die Gemüter und verjagt die Indifferenz der Renaissance. Ein schwerer, gehaltener Ton in den gesellschaftlichen Formen wie in den Künsten ist notwendiger Ausdruck der neuen Zeit, neuer Menschen mit ganz bestimmtem, klarem Wollen. Das ist der Unterschied zwischen Ariosts graziösem Heidentum und Tassos pathetischer Bedeutsamkeit. Ein ruhiger aber überaus kraftvoller Wille sucht der neuen Probleme Meister zu werden. Die Renaissance versenkte sich in schöne Einzelheiten, komponierte parataktisch nach dem Gesetz der Symmetrie; die neue Zeit organisiert die Einzelglieder zu einem Ganzen, ordnet sie rücksichtslos der Idee der Totalität unter gemäfs dem Gesetz der Eurhythmie. Es ist die Zeit des Absolutismus in Kunst, Staat und Kirche, des Jesuitismus, des Despotismus; und entspricht nicht der Einbeziehung der Landschaft in die künstlerische Rechnung die Komposition des grofsen architektonischen Baues des Dramas? Solch straffes Organisieren brachte der Kunst Vertiefung der Gedankenbildung und Monumentalität der Form. Alle Kräfte des Menschen sind zu Höchstleistungen angespannt. Da wird ein Gleichgewicht schwer zu erhoffen sein; wo es sich aber findet, entsteht höchste Kunst: Michelangelo, Rembrandt, Rubens, Shakespeare. Weniger Grofsen lauert die Gefahr der Einseitigkeit, Gewaltsamkeit und Über-

---

[1]) **Morf** in Kultur der Gegenwart, a. a. O., S. 198.
[2]) **Oskar Bie**, Der gesellschaftliche Verkehr, S. 31 (Berlin, o. J.).

treibung, und den Nichtberufenen blieb nichts als hohler Schwulst. Wo hohe Lichter, sind auch tiefe Schatten!

Mit dem Barock hat Italien sich wieder zu den anderen Ländern gesellt, in denen die Neuzeit sich auf andere Weise befreit hatte. Die Renaissance war eine national-italienische Epoche; das Barock ist wirklich ein Stil der Zeit ungeachtet aller nationalen Verschiedenheiten, eigentlich erst die Synthese der in Renaissance, Humanismus und Reformation sich ankündigenden Epoche. Das aber ist wohl der wichtigste Ertrag seiner Aufenthalte in den drei damals führenden Ländern: dafs Gryphius die Luft der barocken Kultur atmete, gerade in den wichtigsten Jahren seiner Entwicklung. Wichtig war wohl nur die Kampfstellung der italienischen Literatur der Zeit gegen Klassizismus, und wo in Holland oder Frankreich damals klassizistische Richtungen herrschten, waren sie nie dogmatisch, sondern nationale Weiterbildungen, ein heilsames Korrektiv gegen Verwilderung und Ausschweifung.

Die Einflüsse der Literaturen und der Theaterzustände aller drei Länder gingen also in derselben Richtung, in der Richtung von Gryphius' Art überhaupt. Der Ernst der Weltanschauung, das stete aufreibende Ringen mit dem Leben und seinen Problemen und ein unbezwingliches Wollen bei starkem Verstande, diese Grundzüge seines Charakters haben durch die Reise ihre Ausbildung gefunden, haben ihm mehr gegeben als eine „selecta et usu juxta ac itineribus obitis Eruditio“ [1]), haben ihn zu einer echt barocken Persönlichkeit gemacht, die sich nun ihren Ausdruck schaffen sollte im barocken Drama.

---

[1]) Leubscher, S. 54.

Viertes Kapitel.

Die Zeit der Reife.

1. Strafsburg.

Es drängte Gryphius wohl zum Drama, und gleich die Mufse der ersten Station seiner Rückreise benutzte er, den „Leo Armenius“ niederzuschreiben. In Strafsburg nämlich machte er längere Rast. Bei dem Professor der Rechte, Gregorius Biccius, nahm er sein „Logement“ und ist „von den Vornehmsten der Academien und Stadt geliebet und geehret worden. Sonderlich hat er der Professoren gemeinste Freundschaft genossen als Herr Joh. Dorschaei, Schmidii, Dannhaueri, Boeleri, Biccii und Rebhaus, die ihm gerne umb sich und in ihrer Conversation gewünschet“ [1]). Es mufs eine glückliche Zeit gewesen sein, an die er sich noch 1651 in dem Gedicht „auff Herren George Fehlaus Hochzeit“ [2]) gern erinnerte. „In deliciis habitus“ lebte er [3]), besorgte die Gedichtsammlung von 1646; im Vollgefühl männlicher Kraft und errungener Reife schrieb er sein erstes Drama, das erste deutsche Kunstdrama überhaupt, den „Leo Armenius“; auch der Plan zur „Catharina“ wurde entworfen [4]). Bedeutsam ist, dafs an der klassischen Aufführungsstätte griechischer und lateinischer Tragödien die ersten deutschen Dramen unseres Dichters entstanden. Andererseits macht es nachdenklich, dafs der Stoff des „Leo“ ihm sicher durch ein römisches Jesuitenstück nahegebracht, dafs die „Catharina“ ein Märtyrerstück, obwohl nicht mit blofs religiöser Tendenz,

---

1) Vgl. Leubscher, S. 61 f.
2) C. G., S. 547.
3) Leubscher, S. 60.
4) Stosch, S. 37.

ist. Sollten etwa Strafsburger Theatereindrücke auf seine Produktion eingewirkt haben? Die Aufführungen des protestantischen Gymnasiums hatten 1621 unter der Not der Zeit jäh aufgehört[1]). Die alte, 1582 in Stein erbaute Bühne war wohl 1629 abgebrochen worden[2]). Interne Aufführungen, die etwa in den letzten Jahren des Krieges, der Zeit allgemeiner Ermattung und der beginnenden Verhandlungen, begonnen haben mögen, sind zwar nicht ausgeschlossen, doch ist keine Nachricht darüber erhalten. Erst 1668 luden wieder „etliche jungen Studiosi" den Magistrat zu mehreren Vorstellungen ein[3]). Wesentliche Anregung von der Schulbühne des protestantischen Gymnasiums oder auch der Universität kann Gryphius also nicht empfangen haben. Falls damals eine Bühne schon wieder existierte, wird sie dem Typus der Zeit entsprochen haben.

Eine andere Möglichkeit ist noch denkbar. Bereits 1580 hatten die Jesuiten in dem 15 km westlich am Fufse der Vogesen gelegenen Molsheim auf bischöflichem Gebiet eine Konkurrenzanstalt errichtet. Vor dem Krieg wurde dort natürlich Theater gespielt. Seit dem Einfall der Schweden 1632 bis zum Jahre 1653 war die Jesuitenuniversität jedoch geschlossen. Folglich sind von dieser Seite Anregungen auf des Dichters damalige Produktion gänzlich ausgeschlossen[4]). Nein, die Eindrücke seiner Reisen waren so gewaltig, dafs sie fürs erste wohl alles übertönten: er war voll von ihnen; sie kristallisierten sich nun in Strafsburg und in Stettin.

Dorthin ging er (25. Mai 1647) mit seinem Reisegefährten Schlegel, und zwar rheinabwärts über Köln und Amsterdam. Wie sehr er von dichterischen Gesichten erfüllt war, zeigt sein Bericht[5]): dort habe er auf dem Wege vom Abschiedsbankett die Novelle erzählt, die seinem Schauspiel „Cardenio und Celinde" zugrunde liegt. *„Darauff hat er seine Reise dem*

---

[1]) A. Jundt, Die dramat. Aufführungen im Gymnasium zu Strafsburg, S. 38 (Progr. d. prot. Gymn., 1881).

[2]) Jundt, S. 40, und in „Festschrift z. Feier d. 350jähr. Bestehens d. prot. Gymn. i. Str.", S. 320 (Strafsburg 1888). Crüger, Zur Strafsbgr. Schulkom.

[3]) Jundt, S. 39/40.

[4]) Anhang Nr. 10.

[5]) Trauersp., S. 263.

Vaterlande näher gerichtet und ist den 25. Heumonats nach Stetin gekommen"[1]). Bei seinem Reisegefährten Schlegel hat er *„die Catharinam zu Ende gebracht*"[1]); dafs er hier nun auch schleunigst noch den „Cardenio" schrieb, scheint mir in der kurzen Zeit nicht recht möglich, denn schon den „8. Winter-Monats" reiste er ab, „salvus tandem et incolumis A. 1647 20. Nov., Fraustadium rediit"[2]).

2. Die Zustände in Deutschland.

Eigentlich ist es verwunderlich, dafs Gryphius sich zur Heimkehr entschliefsen und den Ländern üppiger Kulturblüte für immer den Rücken wenden konnte. Sicherlich wäre er nicht verlegen gewesen um irgend eine angesehene Stellung im Auslande, zumal in Holland. Seine persönlichen Fähigkeiten und sein ausgedehnter Bekanntenkreis, alles hätte ihm dazu verhelfen müssen. Zum mindesten hätte er in Deutschland an einem von der Kriegsfurie weniger verheerten Orte, einem Zentrum geistigen Lebens, einem Hofe, einen Platz und und einen gröfseren Wirkungskreis finden können. Allem zum Trotz ging er in das kleine Fraustadt zurück; eine Einladung nach Upsala lockte ihn nicht, und die beiden Länder, in denen nach dem Krieg der regste und fortschrittlichste Geist herrschte und sie bald zu schöner Blüte sich erheben liefs, vermochten ihn seiner schlesischen Heimat nicht untreu zu machen: einen Ruf nämlich an die Universität Heidelberg wie nach Frankfurt a. O. schlug er aus. Keiner seiner Lob- und Leichenredner hat uns den Grund für dieses Verhalten genannt, uns angedeutet, was Gryphius nach der Heimat zog, in der er noch vor dem Abschlufs der Friedensverhandlungen eintraf. Möglich, dafs er in Italien schon die Überzeugung gewonnen, dafs die seit 1645 gepflogenen Unterhandlungen zu einer Verständigung führen würden und er hierauf langsam der Heimat sich genähert, aber in Strafsburg noch abwartend gezögert hat. Verwandtschaftliche Beziehungen dürften den früh Verwaisten kaum an die Heimat gefesselt haben, zumal ihm 1640 auch noch der geliebte ältere Bruder Paul gestorben war. Es mufs im wesentlichen eine starke Liebe zum Heimatland gewesen sein, die

[1]) Stosch, S. 37.
[2]) Leubscher, S. 62.

ihn heimkehren liefs, eben weil es galt ihm beizustehn in Nöten, denen er im frohen Bewufstsein seiner gefestigten Kraft glaubte trotzen zu können. Sorgfältig hatte er seine juristische Ausbildung vervollkommnet; nun wartete er, dafs die Heimat ihren Sohn an einen schweren und wichtigen Posten stellen sollte.

Da mufste er doch Hoffnung haben auf ihr Emporblühen allen Verheerungen zum Spott. Ja, er mufste erfüllt sein von jener uns unglaublich optimistisch erscheinenden Hoffnung[1]), die wir damals gerade die Besten beseelen sehen, dafs aus den Ruinen bald ein neues, schönes Leben erblühen würde und müfste. Wie tief müssen diese Geister unter dem faulen, schlaffen Stillstand vor dem Krieg gelitten haben. Die vielen, zuweilen schwülstigen Lobpreisungen des Friedensschlusses scheinen mir ungeachtet aller hyperbolischen Theatralik meist einen Funken von dieser Begierde, Neues und Besseres zu schaffen, zu enthalten. Viel und oft ist gejammert worden über die verheerende Wirkung des grofsen Krieges; fast will man meinen, dies sei das Segensreichste an ihm gewesen. Nie dürfen wir vergessen, dafs es die schweren Geburtswehen der Neuzeit sind; recht viel Mittelalterliches gab es zu zerstören, tote Laubmassen aufzufegen, damit die jungen Keime Luft und Licht bekämen. Darum bezeichnet der Krieg für die Geistesgeschichte unseres Volkes vielmehr einen Abschlufs als einen Anfang. Die Reformation war das gewaltige Präludium; sie war jedoch keine Erfüllung, sondern nur ein Hinweis; sie zeigte zuerst die neue Richtung des Geistes, für den deutschen Geist allerdings die wichtigste, ausschlaggebende. In Staat und Wirtschaft, in Kunst und Wissenschaft blieb vorerst noch das Mittelalter. England war günstiger gestellt, Holland und in vieler Hinsicht auch Frankreich. Sie wurden einheitliche, festgefügte Nationalstaaten, und die englische Revolution gab diesem Land bereits damals die Grundlage der modernen Staatsform. Dazu aber mufste wohl die Elisabethanische Kultur vorausgegangen sein. Deutschland, leider, vermochte nicht so rasch Schritt auf Schritt in die Neuzeit hineinzumarschieren. Man ist versucht, an diesem Punkte der Entwicklung die Tragik

[1]) Vgl. Anhang Nr. 11.

des Schicksals unseres Vaterlandes sich enthüllen zu sehen, ähnlich wie es die Jahre nach 1813 oder nach 1870 zeigen. Obschon die Opfer an Gut und Blut gröſser waren, fehlte es doch sehr an der sittlichen Wirkung des Krieges; mag sein, daſs Gustav Adolf zu früh starb. Nach dem Krieg hatte man wie 1813 genug damit zu tun, seine Hütten aufzubauen, und keine Zeit, sich um Staat und Politik zu kümmern. Mit ganz anderer Energie jedoch als nach 1813 ging man nun im Deutschland nach 1648 ans Aufbauen, mit freudigerem Willen. Stets hat man die gewaltige Willensentfaltung des Barock hervorgehoben, der bis zur Gewaltsamkeit ausarten konnte; und nun beginnt recht eigentlich der deutsche Barock, und sein groſser Schöpferwille durchdringt bald alles. Gerade die Generation nach dem Kriege ist eine kulturell recht anziehende, zum Mitgefühl mit ihrem heroischen Streben begeisternde, ganz ungleich der Biedermeierzeit.

Trostlos scheint uns der Zustand, in dem Deutschland wüst und öde nach dem Kriege dalag. Der Klagen über die Not sind viele, wie aber stimmen sie zu jenem Optimismus, von dem wir sprachen? Zunächst dürfen wir den hyperbolischen Stil der Zeit nicht auſser Acht lassen; man schildert gern das Auſserordentliche. Neben dieser „händeringenden Ausdrucksweise“ bleibt die Tendenz der Schriften zu beachten, sei es die theologisch-didaktische oder das Bestreben, durch die Schilderung seiner Armut Kontributionen, Steuern und ähnliche Lasten sich nach Möglichkeit zu erleichtern. Immerhin bleibt bei aller kritischen Vorsicht noch das Elend groſs genug, wenn auch die einzelnen Teile des Reiches in recht verschiedener Weise in Mitleidenschaft gezogen wurden. Wie in vielen Gegenden Deutschlands lagen auch in Schlesien zwei Drittel aller Hufen wüst[1]). Zweifelsohne hatten die ländlichen Bezirke bei weitem am meisten gelitten. Allerdings muſs man sich vor übertriebenen Vorstellungen hüten und die Fabel von den „Tausenden von Wüstungen“, die durch den Krieg entstanden und Jahrhunderte lang nicht aufgebaut oder sonstwie

[1]) Grünhagen, Geschichte Schlesiens, Bd. 2, S. 310 (Gotha 1886); dazu K. F. Schönwälder, Die Piasten zum Briege, oder Geschichte der Stadt u. d. Fürstentums Brieg, Bd. 3, S. 150 (Brieg 1856).

bewirtschaftet worden seien, ist von der modernen kritischen Forschung gründlich zerstört worden. Selbst in dem wahrlich schlimm mitgenommenen Sachsen ist fast kein Dorf, das zerstört war, verfallen geblieben, sondern bald nach dem Frieden wieder aufgebaut worden[1]). Ist es auch falsch, daſs die Bevölkerung im allgemeinen auf ein Drittel oder noch weniger reduziert worden sei, so war doch gerade das bäuerliche Element am schlimmsten heimgesucht.

In die Städte hatten sich die wehrlosen Dorfbewohner geflüchtet oder an verborgene Stellen in Wäldern. Da waren oft nur ein oder einige Bewohner zurückgeblieben. Viele hatten sich auch den Heeren angeschlossen. Es wäre aber schlechterdings unerklärlich, wie so schnell überall die Bearbeitung des Bodens konnte aufgenommen werden, wenn der Krieg wirklich so dezimierend gewirkt, wie es manche Berichte schildern. Es ist erstaunlich, wie rasch sich die in Kriegsdrangsalen aufgewachsene junge Generation in geregelte Bahnen fand. Mars nahm den Spaten und ward Gärtner, wie es Gryphius in der „Majuma“ dargestellt hat. Kann man aus den bisher vorliegenden Einzeluntersuchungen einen Rückgang der Bevölkerung um wenigstens 50 Proz. feststellen, so erfolgt in dem Jahrzehnt nach dem Krieg eine Zunahme, die 100 Proz. oft übersteigt. Die verscheuchte Bevölkerung kehrte zurück und begann aufzubauen. Die Fürsten sorgten durch Steuernerlaſs, den Anbau zu unterstützen[2]). Die vorher unnatürlich hohen Preise waren in den Kriegsjahren zurückgegangen. Die Landwirtschaft wie die Viehzucht, denen durch die Versorgung der Heere natürlich am ärgsten mitgespielt worden war, hoben sich schnell. Allerdings war der Konsum zunächst beschränkt, wodurch jedoch die Preise sich auf niedrigem Stande hielten. Später hemmte die verkehrte Handelspolitik der Fürsten einen fortschreitenden Aufschwung, so daſs zumal gegen Ende des Jahrhunderts durch die fortschreitende Belastung des Bauern mit Abgaben wieder in die Richtung seit den Bauernkriegen eingelenkt war und der Bauer immer mehr nicht allein in

[1]) Hans Beschorner, Üb. d. Wiederaufbau der meisten im 30jähr. Kriege zerstörten Dörfer. Studium Lipsiense, S. 73—89 (Berlin 1909).

[2]) Vgl. etwa die Weimarer Verordnung vom Jahre 1647, Jahrbuch f. Nationalök. u. Statistik, Bd. 14, S. 134.

Knechtschaft versank, sondern auch von der beginnenden neuen Kulturentwicklung sich ausgeschlossen fand.

Die ländliche Verschuldung, die lange vor dem Kriege eingesetzt und sich deutlich genug bemerkbar gemacht hatte, nahm also nur zu. Der Krieg ist nicht ihr Anfang, die planmäfsige Knechtung des Bauern war längst im Schwang. Für des Bauern Schicksal bedeutet der Krieg demnach keine Periode, da dauert das Mittelalter vielmehr noch 150 Jahre fort — nicht einmal zum Heile der Landwirtschaft selbst.

Unter der allgemeinen Verschuldung, die durch den Krieg nur offensichtlicher ans Licht gedrängt war, hatte der kleine Adel nicht minder zu leiden. Er zog sich darum immer mehr an die Höfe und trat in den Staatsdienst. War er so einem Stilleben auf seinen Gütern entzogen, so mufste er den Anforderungen der neuen Verhältnisse Rechnung tragen. Eine neue, gebildete Aristokratie begann zu entstehen, die nicht ohne Einflufs auf die Entwicklung der Kultur bleiben sollte.

Unter der Verschuldung des Landes litten vor allem auch die Städte, denn häufig waren die Bürger die Gläubiger. Die allgemeine Verschuldung hatte ja lange vor dem Krieg eingesetzt, nun aber war der Bankerott vor allem des Grundbesitzes da. Der Schulderlafs, wie ihn der Regensburger Reichstagsabschied von 1654[1]) vorsah, blieb durch territoriale Einschränkungen wirkungslos. Trotzdem wurde die Steuerschraube bald wieder mehr und mehr angezogen. Nach dieser Seite hin war dem Bürgertum also die Hoffnung abgeschnitten; die schlimmen Verhältnisse dauerten fort. Seit der zweiten Hälfte des 16. Jhts. drohte den Städten, zumal denen, die auf den Engroshandel angewiesen waren, schwere Gefahr. Nicht nur wurden die anderen Nationen, sonderlich die Engländer und Holländer, ihnen immer gefährlichere Konkurrenten, sondern sie waren im eigenen Lande gehemmt durch die mittelalterliche Zunftverfassung. Dazu kam die Geldkrise der Kipper- und Wipperzeit[2]). Der Krieg besiegelte nur, was vorher schon tatsächlich geworden war. Das schlimmste Übel war nicht

---

[1]) § 170 ff., vgl. z. B. Erdmannsdörffer, a. a. O., S. 113.

[2]) Vgl. B. Haendcke, Deutsche Kultur im Zeitalter des 30jähr. Krieges, S. 129 f. (Leipzig 1906).

die Höhe und Schwere der Kontributionen, noch das Brachliegen der Industrie in den Zeiten der Kriegsnähe, vielmehr die mangelnde volkswirtschaftlich-staatliche Organisation. Diese mangelnde Zusammenfassung der Kräfte war jedoch vor dem Krieg noch allgemeiner als nachher. Scheiterte auch noch der Gedanke des Grofsen Kurfürsten von einer wirtschaftlichen Union, so gibt es nunmehr doch eine Reihe einsichtiger Herrscher — man denke nur an die beiden Schüler holländischer Nationalökonomie: den Grofsen Kurfürsten und Karl Ludwig v. d. Pfalz — deren weise Gesetzgebung und Verwaltung ihr Land sich rasch erholen läfst. Mag das System des Merkantilismus[1]) uns heute noch halb mittelalterlich erscheinen, so war es das eben doch nur halb. Gewifs, es ist eine Epoche territorialer Wirtschaftspolitik, aber der Fortschritt war, dafs die älteren, nur stadtwirtschaftlichen Formen erweitert wurden; die einzelnen Territorien wenigstens wurden zu Einheiten zusammengefafst, die Verkehrsmittel wurden gehoben, die Ausfuhr begünstigt, die Einfuhr beschränkt und durch eigene Produktion zu ersetzen gesucht. Deshalb war der Fürst bemüht, neue Industrien einzubürgern. Aus solchen Gesichtspunkten wurden ganze Städte gegründet, deren bekanntestes Beispiel Mannheim noch heute den Scharfblick Karl Ludwigs bezeugt. Nach den üblichen schwarzgefärbten Berichten klingt es einfach unglaublich, dafs der deutsche Handel immerhin doch eine ehrenvolle und nicht unergiebige Tätigkeit zweiten Ranges zu behaupten wufste[2]).

Die Lage von Gewerbe und Industrie war viel bedrängter. Die Entziehung der Arbeitskräfte, Vernichtung von Rohmaterial, die Überflutung mit fremdländischen Fabrikaten, alles dies wirkte in verhängnisvoller Weise zusammen. Leinenweberei und Tuchmacherei haben einen tödlichen Stofs erhalten. Neue Industrien jedoch brachten die Emigranten, und die bestehenden wurden durch Schutzzölle von einsichtigen Fürsten gestärkt. Im Verhältnis zu England etwa ist es ein Stilleben, der Stempel von Kleinstadt und Kleinstaat findet sich überall aufgeprägt, aber es war doch oft ein geruhiges Fortkommen im Kleinen, eine Wohlhäbigkeit stellt sich in den wohlverwalteten Landen

[1]) G. Schmoller, Das Merkantilsystem u. seine histor. Bedeutung. Schmollers Jahrb. 1884.

[2]) Erdmannsdörffer, S. 117ff., bes. S. 120.

oft rasch ein. Man hatte nach dem Krieg den Mut, den Kampf mit dem Ausland aufzunehmen; schlagen konnte man es nicht, aber sich behaupten, erstarken, das gelang; und das ist wahrlich eine Tat, der wir unsere Anerkennung nicht versagen dürfen. Eine allgemeine Rührigkeit enthüllt sich uns als Charakteristikum des wirtschaftlichen Lebens der Zeit, ein eifriges und tüchtiges Schaffen im Kleinen, dem die Grofszügigkeit zwar fehlt, das aber doch ein langsames Erarbeiten einer neuen Zivilisation bedeutet. Ein gewisser Wohlstand beginnt sich wieder zu kondensieren, der sich in reger Bautätigkeit und in einem gewissen Luxus zeigt, nicht minder in der ständigen Erhöhung der Steuern, Zölle und Akzisen. So wenig die fortgeschleppte Ansicht langer Verödung des Landes sich als zutreffend erweist, ebensowenig kann von einer völligen Verarmung und Verrohung in den Städten die Rede sein. Es ist eben nur ein stilles, selten üppiges, durchaus solides Sichheraufarbeiten, also doch nach der Annäherung an den Nullpunkt während der Zeit vor dem Krieg ein ganz mähliches Aufsteigen. Im Merkantilismus, in der ganzen Einstellung der Fürsten nunmehr zu einer Wirtschaftspolitik lagen doch Versprechungen für die Zukunft. Wie alle Entwicklung eine langsam kontinuierliche ist und nicht über Risse springt, so geht auch hier der Stillstand sacht in einen Fortgang über; und tritt es auch nicht sehr deutlich zutage, so bezeichnet doch der notwendige Aderlafs des Krieges das Ende einer Epoche.

Nicht anders lagen die Verhältnisse in Schlesien. Trotzdem es gewifs schwer unter den Kriegsdrangsalen zu leiden gehabt und die Zahl der Häuser wie der Bürger sich stark vermindert hatte[1]), erholten sich die wirtschaftlichen Verhältnisse rasch[2]). Der Aufschwung der kursächsisch gewordenen Lausitz sowie Brandenburgs wirkten nur günstig. Der Handel nahm schnell wieder zu, einige Zentren blühten auf. Zu den gröfsten gehört das protestantisch gebliebene Breslau, in dem sich seit alter Zeit der Umtausch der Rohstoffe des Ostens gegen Kolonialwaren und die Kulturerzeugnisse des Westens vollzog. Bereits

[1]) Vgl. Grünhagen, Geschichte Schlesiens, Bd. 2, S. 311 (Brieg 1907) u. Ziegler, Die Gegenref. in Schlesien, S. 113.

[2]) Grünhagen, Bd. 2, S. 383; Schönborn, Geschichte d. Städte u. d. Fürstentums Brieg.

1684 konnte der bedeutende Publizist Ph. W. v. Hörnigk rühmen: „Das einzige Breslau könnte wie in der guten Polizei also im Handel und in Manufakturen die Ehre der Erblande im Notfall für alle behaupten“ [1]). Die Voraussetzung dafür war, dafs die zweite Quelle für Schlesiens Wohlstand, die Industrie, wieder zu Kräften gekommen war. In der Tat, erstaunlich rasch gewann die Leinwandindustrie ihre alte Bedeutung zurück. Wenn auch Jauer nicht mehr seine alte Wichtigkeit erlangte, die Städte des höheren Gebirges wie Landshut, Greifenberg, Hirschberg kommen empor. Die protestantischen Fürstentümer der Piasten erleben durch die Bemühungen ihrer Herrscher eine Blüte. So machten in der Zeit der Generation nach dem Kriege die städtischen Verhältnisse in Liegnitz erhebliche Fortschritte [2]). Die Kaufmannschaft trieb nicht geringen Handel, vornehmlich Tuchhandel nach Leipzig, Frankfurt, Polen und den österreichisch-ungarischen Landen, und der Obst- und Gemüsebau blühte. Die schlesische Leinwand fand ihren Weg aufser nach Rufsland und Polen, nach Frankreich, Spanien, Portugal, England und den Niederlanden, ja selbst nach Amerika und den afrikanischen Kolonien Brandenburgs [3]).

So zeigt sich auch in Schlesien die Regsamkeit der Generation nach dem Kriege, der für ihre mühevolle Arbeit der Lohn nicht ausblieb, der ihr aber verkürzt wurde durch die Schuld der Habsburger. Ihre wirtschafts- und vor allem kirchenpolitischen Mafsnahmen dämpften den Aufschwung des Landes, das seit dem Aussterben der Piasten (1675) ganz in ihre Gewalt gekommen war, und erstickten ihn schliefslich vollständig.

Von dem frischen neuzeitlichen Hauch, der durch das Preufsen des grofsen Kurfürsten wehte, ihn zur Toleranz befähigte, war in den Habsburgischen Landen nichts zu verspüren. Sie machten von ihrem jus reformandi ausgiebigen, schärfsten Gebrauch. Nicht so sehr die sinnlose Höhe und

---

[1]) Nach Grünhagen, Bd. 2.

[2]) Kraffert, Chronik von Liegnitz, Bd. II, 2, S. 228 u. 281 f. (Liegnitz 1871).

[3]) Gerstmann, Beiträge z. Kulturgesch. Schlesiens, 14.—20. Jhdt., S. 169 ff. (Leipzig 1909); vgl. auch Grünhagen in Abhandl. d. schles. Ges. f. vaterl. Kultur, Phil.-hist. Abt. (1872/73), S. 1 ff.

Verteilung der Steuern[1]), als vor allem die rücksichtslose Behandlung der Protestanten trieb Tausende von Gewerbetreibenden in benachbartes Gebiet, in die Lausitz, Brandenburg oder die polnischen Grenzstädte. Machten sich diese für Zivilisation wie Kultur des Landes gleichermafsen verderblichen Folgen erst gegen Ende des Jahrhunderts deutlich bemerkbar, so begannen die Verfolgungen der Protestanten doch schon bald nach dem Kriege. Einzig die Stadt Breslau und die piastischen Fürstentümer, Liegnitz, Brieg, Wohlau und Oels waren protestantisch geblieben. Durch die Vermittelung Schwedens blieb der Versuch, diese betreffenden Paragraphen des Westfälischen Friedens als nur für die Fürsten und ihre Hofstätten geltend auszulegen, glücklicherweise ohne praktische Folgen. So ward diesen Gebieten die Freiheit protestantischen Glaubens gerettet[2]). In den Kaiserlichen Landen wurde, trotz der Verheifsungen und Versprechungen im westfälischen Frieden über den Genufs freier Religionsübung sowie öffentlichen Schulunterrichts[3]), die Gegenreformation aufs nachdrücklichste fortgeführt. Drei „Friedenskirchen" waren jedoch im Friedensinstrument selbst schriftlich den Protestanten zugebilligt, und deren Errichtung konnte nicht gehindert werden. Zuerst wurde die Friedenskirche von Glogau fertig (1651/52), ein Fachwerkbau aufserhalb der Stadt, für eine grofse Gemeinde berechnet. Kunstgeschichtlich bedeutender als die vorher von denselben Bauleuten zu Jauer errichtete andere Friedenskirche ist die dritte in Schweidnitz[4]). Zu Taufen, Trauungen und Beerdigungen hatte der katholische Stadtpfarrer einen Erlaubnisschein auszustellen[5]). Der Besuch protestantischer Gottesdienste in den Grenzländern wurde in Mifsachtung der im westfälischen Frieden ausdrücklich zugestandenen Erlaubnis schliefslich auch noch mit allen Mitteln, selbst Truppenaufgebot, zu verhindern gesucht[6]). Was Wunder, wenn es schliefslich zuviel wurde und viele, der fortgesetzten Schikanen müde, in die Nachbargebiete abwanderten.

---

[1]) Grünhagen, Bd. 2, S. 385f.

[2]) Vgl. Schönborn, S. 216f.; Schönwälder III, S. 153 u. a.

[3]) Berndt, Geschichte d. Stadt Grofs-Glogau, S. 79 (Glogau 1882—86).

[4]) Vgl. Gurlitt, 3. Bd., S. 90f.

[5]) Berndt, a. a O., S. 79.

[6]) H. Ziegler, Die Gegenreformation in Schlesien, S. 104, Schriften d. Ver. f. Reformationsgesch., Nr. 24 (Halle 1880).

Kein anderes Mittel war ihnen ja gelassen. Durch kurzsichtige Territorialpolitik wollte unter den protestantischen Fürsten kein Zusammenschlufs zustande kommen. Religion und Politik aber liefsen sich nicht trennen. Immerhin ist es wahr: „Der 30jährige Krieg ist die grofse Grenzscheide in dem politischen Leben der deutschen Nation“[1]). Hatte die vorangehende Epoche mit ihrer Gesinnung für das Einzelne einem neuen, echt barocken Geist der grofsen Zusammenfassung zu einem territorialen Wirtschaftsganzen Platz gemacht, das nun von dem neuen politischen Geist des militärisch-monarchischen Grofsstaates beseelt wurde, so erschien doch gerade in diesem Bestreben den Habsburgern auch die Uniformität der Konfession eine Notwendigkeit. Darum standen sie hinter der kirchlichen Reaktion. Nicht allein aus dem Rat der Städte hatte man bei ihrer Besetzung mit kaiserlichen Truppen alle ketzerischen Mitglieder verdrängt; an allen einflufsreichen Stellen war man bestrebt, die öffentlichen Ämter ausschliefslich mit Katholiken zu besetzen und die nichtkatholischen Inhaber langsam daraus zu entfernen, wohlgemerkt: nach dem Kriege noch. „So wollte man im Juli 1664, als der grofse schlesische Dichter und Landschaftssyndikus Andreas Gryphius plötzlich gestorben war, den Landständen den katholischen Syndikus Dr. Erasmus Krug aufdrängen, hatte für diesen Zweck auch bereits einen kaiserlichen Befehl erwirkt; dem in einer andern Beschwerdesache zufällig in Wien anwesenden Advokaten Winkler aus Breslau gelang es jedoch, den kaiserlichen Befehl rückgängig zu machen, so dafs der gewählte Nachfolger, Wolf Alexander von Stosch, in jenes Amt eingesetzt wurde“[2]). Die eigentliche Regierung des Landes führte das neu errichtete Oberamt. Aber für die Besserung der Zustände des Landes geschah von der habsburgischen Regierung nichts. Wenn der grofse Kurfürst gegen die Sonderinteressen der Stände zum Heil des Ganzen, gerade zur wirtschaftlichen Hebung der gesamten Monarchie energisch vorging, so war man in Schlesien nur auf die Stärkung der kaiserlichen Alleinherrschaft bedacht und auf Herabdrückung

---

[1]) Hintze, Histor. u. polit. Aufs., S. 15.

[2]) Berndt, Grofs-Glogau, S. 81; über weitere Schikanen ebendort.

aller ständischen und städtischen Selbständigkeit. Dazu benutzte man auch die Kirche. Die seit 1651 wieder regelmäfsig einsetzenden halbjährlichen Zusammenkünfte der Fürsten und Stände Schlesiens in Breslau vermochten daran nichts zu ändern. Infolge von Schenkungen und Verleihungen und andern Regierungsakten begann die Zahl der katholischen Mitglieder die der evangelischen zu überwiegen, und damit sank dieser conventus publicus immer mehr zu einer Strohpuppe herab, deren einzige Funktion ein gehorsames Bewilligen immer neuer und höherer Steuern ausmachte. Die Landstände der Fürstentümer unterlagen dem wachsenden gebieterischen Einflufs der kaiserlichen Landeshauptleute und betätigten ihre Widerstandskraft vorzugsweise noch in den Streitigkeiten mit den beteiligten Städten, die letzteren aber verloren ihre selbständige Willenskraft den die Staatsregierung vertretenden kaiserlichen Ämtern gegenüber fast gänzlich.

Dieser Vorgang entspricht vollkommen der innerpolitischen Entwicklung von ganz Deutschland im Zeitalter des Absolutismus. Diese durchaus aus dem Geiste des Barock geborene Zentralisierung und einheitliche Zusammenfassung trug nur eben verschiedene Früchte, je nach dem Ziele, um dessen willen sie geschah; darum behielt Preufsen Recht und die Habsburger nicht; darum erstarb Schlesiens beginnender Aufschwung während der Entfaltung.

In diese Verhältnisse stellte sich Gryphius mit festem Entschlusse hinein. Wie Logau hoffte auch er neuen Aufstieg, und während seines Lebens schien es ja auch einigermafsen so. In solcher Zeit bedurfte es eines ganzen Mannes, um aufrecht stehen zu bleiben, und es sprach sich kein kleines Zutrauen aus, als 1650 die evangelisch gebliebenen Landstände des Fürstentums Glogau ihrem im polnischen Fraustadt lebenden Landsmann den Posten ihres Syndikus anboten. Es war aber auch kein kleines Opfer, das Gryphius seiner Heimat brachte, als er das schwere und wenig Dank versprechende Amt im Mai des Jahres auf sich nahm. Als er den ruhigen Ort verliefs, in dem er am 12. Januar 1649 die Tochter eines reichen Kaufmanns Rosine Deutschländer heimgeführt hatte, fand damit zugleich die Zeit dichterischer Mufse ihr Ende. Die Posse von „Herrn Peter Squentz“ und wahrscheinlich auch, in Erinnerung

an seine Reise, das bürgerliche Schauspiel von „Cardenio und Celinde“ wurden in diesen Jahren verfafst. Die Zustände kurz nach dem Krieg regten ihn noch zu einer anderen Komödie an. Im „Horribilicribrifax“ verbanden sie sich mit Erinnerungen an holländische Zustände, vor allem der albernen Sucht nach Adelstiteln und der lächerlichen Genealogie[1]) nach dem Vorbild der Karrikatur von einem Hidalgo, wie ihn Bredero in seiner berühmten Klucht vom spanischen Brabanter so ergötzlich schildert. Um die Wende von 1649 zu 1650 regte ihn das Schicksal Karls I. von England zu einem neuen Drama an. Die Worte der Vorrede „vix conditio in hypogaeum regis cadavere“[2]) sowie die ausdrückliche Erwähnung Fraustadts (ebendort) weisen auf jene Zeit, die durch Datierung des Widmungsgedichtes der ersten Fassung[3]) „*Fraustadt, den 11 Martij 1650*“ festgelegt wird.

3. Gryphius' Beziehungen zu den Höfen und die höfische Saalbühne.

Die Entrüstung über den Königsmord zeigt den Dichter nicht nur politisch stark interessiert, sondern eben jenes Widmungsgedicht an den *Helden*, den er zum Schlufs gar anruft *Herr, Schwerdter aus den Scheiden*, erweist den Angeredeten offensichtlich als einen regierenden Herrn. Das kann kein Duodezfürst gewesen sein; selbst bei aller Neigung der Zeit zu Übertreibungen mufs er kriegerische Gaben und wenigstens einen gewissen Ruhm besessen haben. Das dürfte am ehesten auf Friedrich Wilhelm von Brandenburg zutreffen, der damals zwar noch nicht der „Grofse Kurfürst“ war, sich jedoch seit seinem Regierungsantritt (1640) schnell Geltung verschafft hatte. Dazu kommt, dafs Gryphius ihm bereits vorher die 2. Auflage seiner Messiade „Olivetum“[4]) gewidmet und die Berufung als Professor der Mathematik nach der Universität Frankfurt a. O. ihm zu danken hatte. Dieses Buch ist aufserdem noch gewidmet „... Principi Elisabethae, comiti Palatinae ad Rhenum etc.“.

[1]) Vgl. Karl Neumann, Rembrandt, S. 84.
[2]) Trauersp., S. 353.
[3]) Nach dem Manuskript der Kgl. Bibliothek, Berlin: Ms. germ. quart 586; das Sonett ist abgedruckt unter Son. V, XLVII; Lyr. Ged., S. 165.
[4]) Lesnae 1648.

Es ist die Kurfürstin-Mutter, Tochter Friedrichs IV. v. d. Pfalz. Seit dem Wiederaufbau des Schlosses zu Crossen weilte sie ständig (seit 1650) in der Stadt, in der Gryphius' ältester Bruder Paul als Superintendent gewirkt, den sie wenigstens in den letzten Lebensjahren persönlich wird kennen gelernt haben. Leubscher[1]) berichtet, „Elisabethae Palatinae, Heroinae doctissimae, quae gratiam alloquii Nostro saepissime fecit, nuncupavit". Vielleicht zitiert sie der Dichter im „Carl Stuart"[2]); jedenfalls wiederholt er in den „Anmerkungen zur Catharina"[3]) die „artigen Worte der durchläuchtigsten und unvergleichlichsten Fürstin Elisabeth" und richtet an sie das 46. Sonett des 5. Buches[4]), das Anteilnahme der Kurfürstin-Mutter an des Dichters Familienverhältnissen (seine schwachsinnige Tochter) verrät.

Durch sein Amt kam er zum katholischen Landeshauptmann, dem Grafen Schaffgotsch, in Beziehungen, die bald freundschaftlich wurden; 1663 übersetzt er für diesen den „Berger extravagant". Mit den schlesischen Fürstenhäusern der Piasten trat er ebenfalls in näheren Verkehr. Als Georg III. von Brieg im Oktober 1660 seine zweite Ehe mit Elisabeth Marie Charlotte von Pfalz-Simmern einging, dichtete er als Festspiel: das „Verliebte Gespenst" und die „Geliebte Dornrose"[5]), und bei ihrem Durchzug durch die Stadt wurde es vor ihr aufgeführt[6]); 1659 hatte er ihr schon den „Papinian" mit einem Epigramm[7]) übersandt. Am Hofe zu Wohlau scheint des Dichters „Catharina" 1655 (oder früher) aufgeführt zu sein[8]). Auch der „Piast" war für diese Bühne bestimmt. An die Herzogin Luise ist ferner Son. V, xxxvii[9]) und das Widmungssonett der „Freuden und Trauerspiele" (1663) gerichtet.

---

[1]) a. a. O., S. 63.
[2]) a. a. O., III, v. 740. Anm. des Dichters, Trsp. S. 457.
[3]) Trsp. S. 252 f.
[4]) Lyr. Ged., S. 184.
[5]) Lustsp. S. 243.
[6]) Schönborn, S. 224.
[7]) Epigr. III, 1.
[8]) Vgl. die 8 Stiche zur Catharina, die Luisen von Anhalt, der Gemahlin Christians von Wohlau, gewidmet sind. Bibl. Manheimers, Eup. 11, Nr. 27.
[9]) Lyr. Ged., S. 179.

Diese Zusammenstellung ist nicht geschehen, weil — wie Stosch[1]) sagt —

„solche Freundschafft intimæ admissionis an Tag giebet / vor wen diese Weltberufene Leute den Sel. verstorbenen æstimiret haben",

sondern weil die Höfe, wie ja auch schon vor dem Kriege, Träger der kulturellen Entwicklung und Förderer der Kunst, vor allem auch des Theaters, sind.

Die Piasten waren der Hort der schlesischen Protestanten. Da ist es natürlich, dafs Gryphius als Syndikus der evangelisch gebliebenen Landstände von Glogau zu ihnen als den gegebenen Führern stand. Dafs er bei ihnen auch als Dichter Anerkennung fand, hatten wir eben beleuchtet. Aber auch bei den grofsen Adelsfamilien fand er Eingang. Zufällig ist uns die Nachricht erhalten, dafs er 1656 wegen der Pest Glogau verlassen mufste und auf dem Gute seines Freundes Chr. Schönborn Zuflucht fand. Seine Stellung als Syndikus sowie die oben erwähnten ausgebreiteten gesellschaftlichen Beziehungen erweisen, dafs der Dichter ein Leben gröfseren Stiles führen mufste, dafs nicht allein politische und häusliche Sorgen[2]) es aufreibend gestalteten. Mancherlei Reisen gehörten sicherlich zu seinem Amt, obschon die Biographen davon nichts berichten, überhaupt von seinem Leben in der Heimat schweigen[3]). Gryphius safs also in der Heimat nicht in einem kleinen weltfernen Ort, sondern stand mitten in dem regen Kulturleben seiner Zeit. In diesem spielte das Theater eine nicht geringe Rolle, und zwar bestanden immer noch mehrere nicht unwesentlich verschiedene Typen nebeneinander, die sich mit dem Fortgang der Kultur mählich einem einheitlichen Typus entgegen entwickelten.

Das Saaltheater.

Gryphius schrieb und übersetzte einige Stücke für seine hohen Freunde. Festspiele wucherten damals empor wie Pilze nach dem Regen; auch das literarische Leben zeigt eine erstaunliche Vielgeschäftigkeit. Das Theater stand unter den Lieblings-

[1]) a. a. O., S. 36.

[2]) Vgl. Lyr. Ged., S. 602.

[3]) Nicht weil kein Stoff vorhanden war, oder weil da allerlei politisch wenig Erfreuliches wieder ans Licht gezogen worden wäre, sondern Stosch bricht ab, weil er vorher zu breit geworden war.

unterhaltungen der Höfe wie der gesamten adligen Gesellschaft obenan. Viel hatte der Krieg zerstört, und nicht blofs Wallenstein liefs sich ein prächtiges Schlofs in dem jetzt allgemein zur Herrschaft gelangten Barockstil bauen. Bedeutende künstlerische Kräfte stellten sich in den Dienst dieses Bedürfnisses, ein eigener deutscher Typus des Barockpalastes bildete sich aus. Wie in Italien und Frankreich gehörte nun auch in Deutschland ein Theatersaal zu den notwendigsten Bedürfnissen der Bauherren; eine kleine Kulissenbühne mit Vorrichtungen für allerhand Bühnenkünste war direkt unentbehrlich. Schon gewinnt das Ballet an allgemeiner Beliebtheit; für gewöhnlich sind die Stücke Operetten und Lustspiele, oft ganz und gar vom Auslande übernommen, wie auch die Darsteller nicht selten Fremde, französische Komödianten oder italienische Sänger sind[1]). Daneben führte die adlige Gesellschaft auch selbst Stücke auf. Darum macht die Zeit in der Bezeichnung einen Unterschied: „Freudenspiele" sind solche, „welche von etlichen dazu von Jugend auf angewohnten Schauspielern (Comoedianten) um des Gewinns willen gehalten", und „Lustspiele" solche, „welche von vornehmen Herren, zu sonderer Ergetzlichkeit, nach Italiänischer Art Gesangsweise angestellt werden"[2]). Man beachte, dafs Gryphius seinen „Piastus" ein „Lust- und Gesangspiel" nennt. Seltener scheint auf diesen Bühnen die Tragödie zur Darstellung gekommen zu sein, die vom Ehrenstand, Königen, Fürsten und Herren in prächtigen Heldenreimen handeln soll und „stattliche Paläste, und Fürstliche Garten-Gebäue zu Schauplatz haben soll"[3]). Der Schimmer von Majestät und Schicksal, der für die Zeit auf dieser Gattung lag, weniger wohl die szenischen Ansprüche, hielten die Gesellschaft ab, sie zum Unterhaltungsspiel herabzuwürdigen; man überliefs die Darstellung Schauspielern, die natürlich auf der Saalbühne spielten.

Bedeutende Anforderungen an Spielgewandtheit wie Inszenierung stellten die aus dem „Bürgerlichen Haus und Mehr-

---

[1]) Vgl. Arch. f. Lit.-Gesch., Bd. 15, S. 102a/3 (1887); u. Jahrb. f. Münchn. Gesch., Bd. 2, S. 185 ff. (1888).

[2]) Harsdörffer, Frauenzimmer Gesprechspiele, 6. Teil, S. 43 (Nürnberg 1646).

[3]) Harsdörffer, ebd., S. 40.

stand" genommenen „Freudenspiele, also benamet, weil sie das Volk, mit ihnen bekanten Fügnissen zu belustigen pflegen, in dem solche fast jedesmals einen fröhlichen Ausgang gewinnen. Hierzu gehöret ein Schauplatz von schlechten Gebäuen, Kirchen, Märken, Brunnen und Strafsen" [1]. Endlich sind dem Bauern- oder „Nehrstand" entnommen die Hirten- oder Schäferspiele. „Der Schausplatz hierzu ist ein Wald oder Aue, Felder, Flüsse, Trifften, Hölen, Dörffer, Heinen, Weiher u. dgl." [1]. Das entspricht durchaus den Anschauungen wie dem Brauch der Zeit, deren getreues Sprachrohr der Nürnberger Literat ist. Im ganzen verlangt er von einer Aufführung, was nur die Kulissenbühne leisten kann: „mit Veränderung der Geschichte, soll jedesmal der Ort, nach derselben Beschaffenheit, verändern. und nicht allein der Ort, sondern auch die Art zu reden [2]. Zu diesem Ende soll der Poet verstehen, die Baukunst, die Perspektiv, oder Sehkunst, die Mahlerey, die Musik, Dantz, und in Ende aller Personen Geberden ziemlich nachahmen" [1]. Wichtig ist jedenfalls, abgesehen von den tatsächlichen Angaben, dafs Harsdörffer vom Dichter eine genaue Vertrautheit mit der Bühnenkunst fordert. Diese benötigte aber eigene Räume, eben einen Saal im Schlofs oder einen eigenen Bau gar, ein freistehendes Haus. „Es werden aber zu dergleichen Schauplätzen erfordert, hohe und grofse Zimmer oder mit Fürstlichen Unkosten absonderlich dar zu erbaute Spielhäuser: viel Liechter, oder Lampen, bey welchen nächtlicher Weile alles scheinlicher und sichtbarer kommet" [3].

Da die Szenerie oft die wichtigste Rolle spielt, so ist ein vorderer Vorhang unumgänglich nötig. Nach Harsdörffer [4] braucht er nicht bemalt zu sein. Er wird „entweder in einem Nu, beederseits aufgezogen, oder also erhaben, dafs er in drei Teilen ob dem Schauplatz schwebet" [5]. Andrerseits kennt er auch bemalte Vorhänge, ganz wie es Joseph Furttenbach im Ulmer Theater eingerichtet hatte [6]. Diese „fuori" sind auch

[1]) Harsdörffer, VI, S. 41.

[2]) Am Rand ist Mesnardieres Poetik zitiert.

[3]) Harsdörffer, VI, S. 48.

[4]) a. a. O., III, S. 176, 245, 251, vgl. den Kupfer zu S. 175.

[5]) Harsdörffer, VI, S. 46.

[6]) Vgl. seine Beschreibung im ‚Mannhaften Kunstspiegel', S. 122 (Augsburg 1663).

bei dem Nürnberger bemalt und werden niederfallen gelassen, konnten aber nicht hochgezogen werden, so dafs jeder Akt einen neuen Vorhang benötigte[1]). Ähnlich wie bei der Amsterdamer Bühne beschreibt der Pegnitzschäfer einen Übergangstypus[2]). Die Seitendekoration steht noch fest, ist aus Brettern gefügt, „aber mit schönen Teppichen oder Gemälden bekleidet, und solchergestalt gemacht, dafs man sie leichtlich jedes mahl mit andern Gemälden, welche sich zu fürwesendem Aufzug schicken, behangen“ kann. Das ist die einfachste Art, die auch in wohlhabenden Bürgerhäusern eingerichtet werden konnte. Drei Jahre später schildert unser Gewährsmann Seitendekorationen „von Holz, als Bäume oder Häuser gemahlet, und dergestalt gerichtet, dafs man jede absonderlich umdrehen“ kann[3]). Es scheint sich hier um den Vorläufer der Kulisse, um den telaro zu handeln, wie ihn der Ulmer Architekt Furttenbach in Italien kennen gelernt und in seinem Theater verwendet hat[4]). Möglich ist es, dafs der telaro, ein in Zapfen stehendes dreiseitiges Prisma, auch sonst, etwa von der frühen Jesuitenbühne gelegentlich verwendet wurde[5]). Nicht undenkbar wäre es, dafs hier eine in Zapfen drehbare Kulisse — wie sie etwa für Puppentheater der Kinder noch heute verwandt wird — gemeint ist, die wir selbst bei den Wandertruppen wiederfinden werden. Daneben ist Harsdörffer auch schon Torellis neue Erfindung, die Kulisse bekannt, die zurückziehbar ist. Aber in Sachen der Mechanik ist er kein Held, diese Erfindung ist 1646 zudem wohl noch ziemlich selten; und so gibt er denn keine eingehendere Beschreibung. Wichtig ist vor allem, dafs die verwandelbare Illusionsbühne als die zeitgemäfse sich anerkannt findet. Ein Prediger in der Wüste war der Pegnitzschäfer aber nie; er ist Journalist und wird uns darum als Vertreter des Durchschnittsgeschmacks der besseren Gesellschaft doppelt wichtig. Die weitere Ausstattung sämtlicher von ihm beschriebenen Typen stimmt im wesentlichen mit dem Furttenbachs überein[6]). Bei beiden bildet den Abschlufs der Bühne

---

[1]) Harsdörffer, VI, S. 45.
[2]) Frauenzimmer Gesprechspiele, 3. Teil, S. 176 (Nürnberg 1643).
[3]) Harsdörffer, VI, S. 46.
[4]) Vgl. Mannhafter Kunstspiegel, S. 116.
[5]) Vgl. meine Arbeit über das Theater der Jesuiten, Kap. 1.
[6]) Furttenbach, a. a. O., S. 118.

ein aus der Mittelgardine hervorgegangenes, nach den Seiten auseinanderziehbares Gestell, der sogenannte ‚Schnurrahmen'. Wie Schiebetüren konnten sie auseinander gezogen und zusammen geschoben werden. An ihnen war der Prospekt befestigt. Dadurch, dafs wie in Ulm ihrer mehrere hintereinander angeordnet wurden, konnte die Bühne mehrere Male „in einem Nu" verwandelt werden. Ging das letzte Paar auseinander, so lag die Hinterbühne offen. Während bei Furttenbach alles aus der eigenen Arbeit genommen ist, hat der Nürnberger Schriftsteller doch nur gesehen, aber er hat eben mehrere Bühnen gesehen, und dadurch wird er ein wichtiger Zeuge für den allgemeinen Zustand. Bei ihm ist von der technischen Einrichtung der Schnurrahmen nichts berichtet, aber diesen bemalten Abschlufs der Vorderbühne betrachtet er schon als unumgänglich notwendig. Da sein Gemälde den Raum zu vertiefen scheint, verdeutscht er Prospekt mit „Vertiefung". Sie „geschicht durch einen kleinen Vorhang, der nach dem Augpunkt des gantzen Schauplatzes, gemahlet ist"[1]). Dafs man darauf „zu Zeiten ein Schiff, oder andere Gemähl (!), nach Beschaffenheit der Geschichte, beweglich (!) darauff sehen läfst", ist verwunderlich; das braucht aber kein Mifsverständnis zu sein, sondern liefse auf Verwendung der von Leon Battista Alberti und Brunelleschi gemachten Erfindung der Laterna magica schliefsen, deren Anwendung sich uns auch bei der Bühne der Jesuiten ergab[2]). Dieser hintere „gemalte Teppicht"[3]) oder Gemälde[4]) kann fortgezogen werden und ermöglicht, auf der Hinterbühne nicht allein eine sorgfältige Dekoration, sondern auch schon die Personen aufgestellt zu haben, also die Szene mit einem Bühnenbilde beginnen zu lassen. Bezeichnend ist, welche Dekorationen Harsdörffer sich dahinter denkt: „eine Hölen, oder einen Lustwald mit Wild oder ein Begräbnifs mit Lampen", oder einen Tempel[5]). Damit sind in der Tat die häufigsten Szenen auf der Hinterbühne umschrieben. Über den Telari oder Kulissen schweben bereits bei Furttenbach wie bei Harsdörffer Soffiten[6]).

---

[1]) Harsdörffer, VI, S. 47.

[2]) Mein Theater der Jesuiten, Kap. 2, § 2.

[3]) Vgl. den Kupfer nach Harsdörffer, VI, S. 46.

[4]) Ebenda III, S. 188. [5 u. 6]) Ebenda VI, S. 47.

Wir haben hier natürlich den fortgeschrittensten Bühnentypus der Zeit gefunden, obwohl zu Gryphius' Zeit die Ausstattung noch verhältnismäfsig einfach blieb. So sahen die in den Sälen der Schlösser oft für eine einzige Vorstellung aufgeschlagenen Bühnen aus; nach diesem noch schlichten Muster waren auch die ersten Opernhäuser ausgeführt, die ja auch Gründungen der Fürsten sind[1]). Solche fürstlichen Theater entstanden zunächst nicht als selbständige Gebäude, sondern entwickelten sich aus dem Theatersaale, der für die Zeit unseres Gryphius das Übliche ist. Da wurde beispielsweise in Dresden lange in dem „Riesensaal" gespielt, bevor das Opernhaus erbaut wurde[2]). Schon Heinrich Julius von Braunschweig liefs ja die englischen Komödianten in einem Saal seines Schlosses spielen. 1642 fand im „Fürstlichen Burgsaal" des Braunschweiger Residenzschlosses eine der ältesten Balletaufführungen des dortigen Hofes statt, also bereits nach französischem Vorbild[3]). Von einer ganzen Reihe nach dem Krieg erbauter Schlösser ist dasselbe berichtet[4]). Die vornehme Gesellschaft pflegte überall, wie in Frankreich, gern mitzuspielen, besonders Singspiele und Ballets aufzuführen. Auf solche Weise wurden allerlei Feste gefeiert, und das seit der Renaissance eingerissene Hofpoetentum hatte alle Hände voll zu tun, um die vielen Festspiele mit ihren durchsichtigen Allegorien und Schmeicheleien liefern zu können. Immerhin verdankten auch dichterisch wertvolle Stücke ihre Entstehung solchem Zweck wie etwa Caspar Stielers Rudolstädter Festspiele[5]). Die Ausstattung solcher Stücke beweist deutlich, dafs die Maschinerie immer mehr zum Hauptthelden wurde. Selbst einige Werke von Gryphius müssen wir unter diese Gelegenheitsdichtungen rechnen. Sein „Peter Squentz" findet häufig Gehör vor der Hofgesellschaft: so ergötzte sich der

---

[1]) Vgl. die Grundrisse in Martin Hammitzsch, Der höfische Theaterbau (Berlin 1907). Das hannoversche Opernhaus, S. 132, Fig. 89. Das erste Dresdener Opernhaus vom Jahre 1667, S. 128, Fig. 85.

[2]) 1667; vgl. Hammitzsch, S. 116.

[3]) Ebenda S. 116f.

[4]) Einzelne Beispiele auch ebenda S. 116ff.

[5]) Vgl. Conrad Höfer, Die Rudolstädter Festspiele aus den Jahren 1665—67 u. ihr Dichter (Leipzig 1904). Probefahrten, hrsg. v. Köster, Bd. 1.

kunstsinnige Karl Ludwig v. d. Pfalz an Gryphius' Komödie. In Heidelberg fanden die Vorstellungen in dem Theatersaale statt, der dem dicken Turm des Residenzschlosses eingebaut war. Die Bühne ist von korinthischen Säulen flankiert, etwa 10 m hoch, 15 m breit, aber — wie das meist in dieser Zeit der Fall ist — ziemlich flach, wohl nur drei Gassen tief. Die späteren Opernhäuser bringen erst sehr tiefe Bühnen auf[1]). Von besonderem Interesse wäre es natürlich, über die schlesischen Saaltheater Genaueres zu erfahren; hier lassen uns leider die Quellen im Stich. Es ist jedoch als ganz sicher anzunehmen, dafs in dem 1655 renovierten Schlosse zu Wohlau auch für diese Bedürfnisse Rechnung getragen worden ist. Denn die Herzogin Luise war eine feingebildete Kunstliebhaberin, und auch Gryphius stand zu ihr ja in Beziehungen. Von Theateraufführungen scheint nichts überliefert zu sein[2]). Doch ist anzunehmen, dafs dazu der „grofse lange Saal" diente, der später (1678) den Katholiken als Kirche zugewiesen wurde[3]). Aller Wahrscheinlichkeit wird hier Gryphius' „Catharina" aufgeführt worden sein, und für eine ebenfalls nach dem Typus des höfischen Saaltheaters erbauten Bühne dachte der Dichter seinen „Piast".

Ähnlich wie in Frankreich tritt in dem Deutschland nach dem Kriege die Frau in den Mittelpunkt der Gesellschaft, zum Heil einer Verfeinerung der Umgangsformen. Die Ballets der Hofgesellschaft sind nach Seiten des Theaters der deutlichste Ausdruck für den neuen, feineren, höflicheren Ton. Die ganze Kultur der höfischen Kreise wird zum Vorbild für den Bürgerstand, und in den neumodischen Gattungen auf modernen

[1]) Über Heidelberg vgl., aufser dem Aufsatz von Ernst Leopold Stahl im Theaterkalender auf das Jahr 1912, die grundlegende Arbeit von Friedr. Walter, Geschichte d. Theaters u. d. Musik am Kurpfälz. Hofe (Leipzig 1898), und die schönen Kupfer von Joh. Ulr. Kraus zu einzelnen Stücken.

[2]) Eine diesbezügl. Anfrage von mir blieb unbeantwortet; es finden sich keine Nachrichten weder bei F. Schreiber, Gesch. u. Topographie der Stadt Wohlau (Wohlau 1843), noch bei Johann Heyne, Urkundl. Gesch. der Stadt u. d. Fürstenthums Wohlau (Wohlau 1867).

[3]) Auch Joh. Christ. Köllner, Wolaviographia, oder accurate Beschreibung der Stadt Wolau in Schlesien (Jauer 1725), erwähnt nichts von Theater, hebt nur S. 182 den Saal hervor.

Bühnen wird auch in den reichen Patrizierhäusern gespielt. Zu allerlei Festen und Besuchen hoher Herrschaften versuchen sich gelegentlich auch Bürger im Theaterspielen. Im Gegensatz zu den alten Aufführungen von Handwerkern sind es nun meist Wohlhabende, Patriziersöhne. Die einfachen Saaltheater werden sich von denen der reicheren Gymnasien wohl nicht wesentlich unterschieden haben. Die Zeit der grofsen Opernhäuser mit ihrem Raffinement kommt erst nach 1680.

4. Die Bühne der Wandertruppen.

Mit dem Fortschreiten des 17. Jhdts. mehren sich die Klagen der Geistlichkeit über die ständig wachsende Theatromanie. So hatten denn auch weder die aristokratischen noch die bürgerlichen Kreise an ihrem eigenen Theaterspielen genug. Da durfte allgemein jeder mimen, der nur konnte und mochte. Das mufs eine gewinnreiche Zeit für die Wandertruppen gewesen sein[1]). Fremde und einheimische Banden zogen umher, spielten bald auf den Saalbühnen der Höfe, bald auf denen reicher Patrizier. Aufserdem stand ihnen in jeder Stadt fast eine Stätte für öffentliche Aufführungen zur Verfügung. Besonders häufig wurde ihnen das Ballhaus oder die Ratswage zugewiesen, oder auf dem Hochzeitshaus oder sonstwie im Rathaus finden sie Platz; auch einzelne Wirtshäuser haben sich für sie eingerichtet. Bereits 1620 hatte der verstorbene Besitzer des Wirtshauses zur Sanduhr in Frankfurt a. M. „zur Commodität der Engländer" verschiedene Gemächer durchbrochen und zum Zweck ihrer Vorstellungen sonstige „mit grofsen Unkosten verbundene Präparationen" gemacht[2]). Zum mindesten Ansätze zu Dekorationen haben die besseren Truppen schon vor dem Kriege mit sich geführt[3]). Die harte Konkurrenz italienischer und französischer Gesellschaften, sowie die Vorliebe des Publikums für das Singspiel mit seinen szenischen Effekten setzten nach dem Krieg rasch die Verwandlungsbühne durch. Das Prinzip der Illusionsbühne wird

---

[1]) Leider hat die Forschung sich ihrer noch so gut wie garnicht angenommen.

[2]) Elisabeth Mentzel, Gesch. d. Schauspielkunst in Frankfurt a. M., Archiv f. Frkf. Gesch. u. Kunst, N. F. IX, S. 62 (Frankfurt 1886).

[3]) Vgl. Anhang, Nr. 12.

durchaus gewahrt: die Abtrennung von ästhetischer Welt auf den Brettern, die die Welt bedeuten, und der Welt der Wirklichkeit, der Zuschauer. Der Unfug, besonders zahlungsfähige Besucher auf der Bühne selbst sitzen zu lassen, scheint sich niemals durchgesetzt zu haben[1]). Damit war aber die Benutzbarkeit und Bewegungsfreiheit des vorderen Vorhanges gerettet. Nicht unmöglich ist es, dafs die Truppen nur bemalte Leinwandstreifen mit sich führten[2]). Kulissenrahmen, vielleicht auch einige der allergebräuchlichsten Dekorationen fanden sie wohl an den meisten Spielplätzen vor. Wir müssen uns vor allen Vorstellungen von Kärglichkeit der Ausstattung wie Verkommenheit der Truppen sorgsam hüten; das ist eine verderbliche Voreingenommenheit. 1651 kündigten holländische Komödianten in Frankfurt an „allerhand neue und schöne Historien, Komödien, Tragödien und Pastorellen geziert mit einer lieblichen Musica und Stimmen und vielen wundersamen Veränderungen von Theatern, alles nach französischer anmuthiger art und manier“[3]). Da konnten die deutschen Truppen natürlich nicht zurückstehen. Und sie taten es denn auch nicht, wie das beispielsweise Treus Eingabe und Spielerlaubnis vom Lüneburger Rat erweist. Er will da 1666 „acta und comoedien“ aufführen auf „einem schonen wohl erfundenen deatro, mit allerhandt underschiedlichen schonen mutationen“[4]). Die auffälligste Neuerung war jedenfalls das allgemeine Durchdringen der „schönen Schildereyen, die man so offt kann verändern, als man nur selber begehret, und solches zwahr im Augenblicke“[5]). Selbstverständlich konnte die nun beweglich gewordene Bühne nicht ohne Rückwirkung auf die Produktion bleiben, und nicht nur Rist, der ja für die Gärtnersche Truppe schrieb, auch viele andere forderten nicht nur theoretisch, sondern in ihren Stücken praktisch diese Einrichtung. Die Bühne der Wandertruppen schreitet also rüstig auf die Opern-

---

[1]) Ein Beispiel bei Mentzel, S. 72f., vom Jahre 1649.

[2]) Vermutung von Rob. Prölfs, Kurzgef. Geschichte d. deutschen Schauspielkunst, S. 37 (Leipzig 1900).

[3]) Mentzel, S. 74.

[4]) K. Th. Gaedertz, Archival. Nachrichten üb. d. Theaterzustände von Hildesheim, Lübeck, Lüneburg im 16. u. 17. Jhdt., S. 99 (Bremen 1888).

[5]) Rist, Alleredelste Belustigung, S. 137.

bühne zu, ohne aber dieses Ideal jemals zu erreichen. Kulissen sind jedenfalls vorhanden. Der Kupfer zu der Cidübersetzung von Isaac Clauss (1655) stellt schon eine ganz moderne Kulissenbühne dar, die durch zwei rechts und links angebrachte Lüster erhellt wird[1]; eine ähnliche Abbildung findet sich zu Grefflingers Cid[2]. Wie es Harsdörffer geschildert, werden die Kulissen wohl häufig an beiden Seiten zu bespannen gewesen sein. Kleinere Truppen werden sich natürlich keinen grofsen Prunk haben leisten können[3]. Dieser Mangel an Dekorationen legte den Stücken Beschränkungen auf, ihren eigenartigen Bau, ihre ganz bestimmte Szenenführung erhalten sie jedoch erst durch Rücksicht auf das Element, das den wesentlichen Unterschied von Saaltheater und Opernbühne ausmacht, durch den Zwischenvorhang. Die „Schnurrahmen" waren stets bemalt; die Wanderbühne hat an ihrer Stelle die unbemalte Mittelgardine. Dieser scheinbar geringfügige Unterschied ist von wesentlicher Bedeutung. Hatte man stets einen Prospekt als Hintergrund, so konnten höchstens eine sehr bedeutende Personenzahl oder besondere szenische Effekte die Hinterbühne verlangen. Dadurch jedoch, dafs die Mittelgardine so neutral jeder Szene gleichmütig zuschaute, nahm sie ihr den persönlichen Charakter. Was halfen da die wenigen Kulissen. So entstanden Szenen, deren Schauplatz eben — vor der Mittelgardine war. Diese konnten natürlich kein starkes Lokalkolorit haben, waren demnach ungeeignet — wenigstens nach dem damaligen Stande der Theaterkultur — grofsen, wichtigen Szenen das nötige Relief zu geben. Reichere Dekoration findet sich in allen Stücken einzig auf der Hinterbühne. Bedeutungslosere Szenen werden demnach nur vor diesem charakterlosen Zwischenvorhang gespielt, dessen Bezeichnung als „Teppicht" oder „Tapet" die aus den Stücken zunächst genommene Hypothese bestätigt, dafs er kein bemalter Prospekt gewesen sein kann, wozu auch die ständige Anweisung „wird zugezogen" stimmt. Die wenigen Kulissen

[1]) Abgebildet i. Arch. f. Theatergesch., Bd. 2 (Berlin 1904); vor dem Titel.

[2]) 1650, z. B. im Berliner Exemplar; vgl. W. v. Öttingen, Über Georg Greffliuger v. Regensburg (Strafsbg. Diss. 1882).

[3]) Vgl. die Rekonstruktion von Carl Heine auf der Wiener internationalen Ausstellung f. Theater u. Musik.

der Vorderbühne ermöglichten immerhin die Andeutung eines Szenenwechsels: eine Strafse, ein Wald sind die gebräuchlichsten Schauplätze der Szenen auf der Vorderbühne. Das Verlangen nach wirklichem Szenenwechsel, der dem Auge auch Anregung bot, war immerhin schon so tief in die Psyche des Publikums gewurzelt, dafs die Wandertruppen damit rechnen mufsten. So ist dann Szenenwechsel innerhalb der Akte durchaus die Regel. Da die Schnürrahmen ein wirksames Verändern der Vorderbühne nicht gestatteten, so blieb nur übrig, die Hinterbühne zu Hilfe zu nehmen. Daher resultiert jener eigenartige, ganz regelmäfsige Wechsel von Vorder- und Hinterbühne, der die Stücke der Banden von den Festspielen, aber auch von den Jesuitendramen so deutlich absondert[1]).

Eine Eigenart, die sich bis in die Zeit unserer Klassiker hinzieht, ist die verhältnismässig tatenlose, mehr dekorative Rolle des vorderen Vorhanges. Er scheint allgemein nur zur Bezeichnung der Akte benutzt zu sein, die meist einen grofsen Umbau der Hinterbühne mit sich brachten. Ihn müssen die Wanderbühnen nach fremdem Vorbild schon nach dem Kriege besessen haben; denn die Akte beginnen schon mit einem Bühnenbild, das nicht nur die eigentliche, nie sehr tiefe Hinterbühne, sondern den gesamten Raum beansprucht. Da ist „die traditionelle Mitteilung aus dem ersten Viertel des 18. Jhdts.“ von Wichtigkeit, dafs Jenicke, der 1661 im Krachbein zu Frankfurt spielte, „einen Vorhang mit Quasten sowie Seitencoulissen“ besessen hat[2]). Dazu kommt die Anmerkung Schirachs zu seiner Übersetzung von Marmontels „Poetik“[3]), der vordere Vorhang solle bei Aktschlüssen fallen, „ein Vorteil, den man in Deutschland schon lange mit Vergnügen geniefst“. Dafs er etwa auch zur Veränderung der Vorderbühne benutzt wäre, dafür läfst sich nicht nur kein Zeugnis erbringen, sondern eine solche Unterbrechung des Aktes wagte man dem damaligen Publikum garnicht anzubieten. Da erlaubte ja die Teilung

[1]) Beispiele dafür C. Heine, Die deutsche Wanderbühne (Halle 1889). Man sehe einmal etwa „Miss Sara Sampson“ daraufhin an; selbst am „Tell“ überrascht der regelmäfsige Wechsel von langer und kurzer Bühne.

[2]) Mentzel, S. 90.

[3]) 1766, nach Heinemann, Vorhang u. Drama, in „Grenzboten“ I, S. 467 (1890).

in Vorder- und Hinterbühne einen steten Fortgang des Stückes.

Rists Dramen sind voller Illustrationen für diese Technik der Szenenführung. Ein paar noch unbekannte Beispiele aus dem Szenar eines in Breslau aufgeführten, und zwar von Wanderkomödianten aufgeführten Stückes von Alexander mögen sie verdeutlichen[1]). Die 6. Szene des 4. Aktes enthält einen Szenenwechsel. Erst wird die Besiegung des Darius „alles nach krigsweise" dargestellt, dann heifst es: „die innerste Scena giebet sich auf, da liegt Darius aufsgestreckt mit Blut bespritzt, sampt einem Diener, windet die Hände, und betet zu den Göttern". Umgekehrt erfordert es die 9. Szene: „Dafs Theatrum praesentiert eine Wildnüfs, wo die 2 obersten Fürsten ihren König Darium mit Goldenen Ketten an die Bäume binden, hausen übel mit ihm, und schiessen ihn mit Pfeilen, es kompt ein Postillion, und verhindert die von ihrem vornehmen, werden Landflüchtig. Schleufst sich die Wildnüfs, kompt Alexander heraufs aufs Darii Palast, Postillion berichtet was sie (!) gesehen, und führet den Alexandrum an den Ort wo Darius sich im Blute welzt." Oder vorn findet eine kurze Audienzszene statt, darauf „die innerste Scena die giebet eine fertige Taffel mit allem zugehörigen Zeug, setzen sich mit Königl. Ceremonien, und wird alles nach Königl. Art vollzogen"[2]). Typisch ist auch die Szenenführung eines anderen Bandenstückes aus der zweiten Hälfte des 17. Jhdts.[3]). In diesem „Juden von Venedig" spielte die 5. Szene auf der Strafse, also auf der Vorderbühne, die folgende auf der Hinterbühne: „Die Innere Scena eröffnet sich, sietzt der Herzog, Florello, Santinelli und Grimaldi zu gericht." Diese Art der Szenenführung bleibt die Regel, wie es etwa der „unglückselige Todesfall Caroli XII" beweist[4]).

Dieser Bühnentypus behauptet sich erfolgreich neben der Opernbühne, und beide beeinflussen die zeitgenössische dra-

---

[1]) „Dafs Wieder-spänstdige Glück Oder der Glück-reiche Welt-bekriegende Alexander, König in Macedonien, Triumphirendes Schau-spiel Dar-gestellet von Einem unbenandten doch wohlbekandten Anno 1665." Breslau, Stadtbibl.

[2]) Ebenda V, 7.

[3]) Bolte im Shakespeare Jahrb. XXII, S. 189 f. (1887).

[4]) Hrsg. von Carl Heine (Halle 1888). Vgl. auch die Beispiele bei Heine, Das Schauspiel d. Wanderbühne vor Gottsched (Anh. 2, Halle 1889).

matische Produktion; ja dieser Typus der Wanderbühne wird geradezu zu dem „volkstümlichen", dem üblichen. Viel trug dazu neben den wesentlich geringeren Kosten der Ausstattung auch die Verbreitung dieser Aufführungen bei. Neben französischen und italienischen, gelegentlich auch holländischen Gesellschaften müssen eine ganze Anzahl deutscher das Land durchstreift haben. Wo war beispielsweise Carl Paulsen überall auf seinen Irrfahrten[1]? Natürlich kamen Truppen auch nach Schlesien. So spielten sie vom 22.—24. August 1658 im goldenen Adler zu Breslau, am 11. und 12. April 1662 im Keltschen Haus, anscheinend einem Patrizierhaus, in dem auch Schüler-Aufführungen stattfanden[2]. Es sind natürlich immer nur zufällig erhaltene Notizen, die von ihrem Kommen berichten. Von desto gröfserem Interesse ist ein Bericht von Gryphius' Neffen, Paul Winkler, der einen Theaterabend vom Februar 1660 zu Glogau schildert. „Efs hatten sich zu damahliger Fastnacht Lust, eine Compagnie Welscher Commedianten eingefunden, und auf Kayserl. Unkosten ein Höltzern Commedien Haufs auf dem Kayserl. Reitplatz dergestalt aufgebauet, dafs dessen innere Theil von dreyen Absätzen über einander mit kleinen Cabinetten, deren jedes drey Personen fafsen kunte, aufgeführet, und nur das Kayserliche mit mehrerem Raum vergröfsert ward, in welcher sich nebenst Sr. Maytt. die verwittibte Kayserin Eleonora . . . über Ihnen aber in obrister Höhe, in einem dergleichen Cabinett drey Hoff-Dames. . . . Unter Ihr Kays. Maytt. auf dem Boden stunden dero gewöhnliche Trabanten, mit denen Hellebarten und Partisanen, und dann diejenigen, denen dergleichen Cabinette zu mitten zu theuer, und sich auf dem Boden behelffen musten. . . ."[3] Die drei Hofdamen legten sich mit solcher Wucht auf die Brüstungen, dafs diese brachen und sie herabstürzten, glücklicherweise zu einer Zeit, da die Kaiserin mit ihren Trabanten sich zurückgezogen hatte. Den Tumult und das Gedränge in den viel zu engen Gängen benutzten zweifelhafte Elemente, um den Damen den Schmuck

---

[1]) Vgl. Gaedertz, Archival. Nachrichten, z. B. 42ff.

[2]) Hippe, Zeitschr. d. Vereins f. Gesch. Schles. 36, S. 190 (Bresl. 1902).

[3]) Aus der Selbstbiographie von Paul Winkler, abgedr. i. Ztschr. d. Vereins f. Gesch. u. Altert. Schles., Bd. 3, S. 116 (Bresl. 1860).

zu rauben, so dafs die Cavaliere ihre Degen ziehen mufsten. Dies ereignete sich in der 10. Stunde der Nacht. Auch deutsche Truppen[1]) spielten bei künstlicher Beleuchtung. Sie scheinen nicht weniger angesehen gewesen zu sein, und gar manche mufs recht Gutes geleistet haben; entstammten doch ihre Mitglieder nicht selten besseren Kreisen, und war es vor allem doch nicht der Pöbel, vor dem sie spielten, sondern ein gebildetes, anspruchsvolles Publikum, eben die Anfänge jener Schicht, die wir die „Gebildeten“ zu nennen uns gewöhnt haben.

5. Die Kultur des Bürgertums.

Die höfischen Kreise waren eben doch nicht die einzigen Träger der Kultur. Allerdings werden sie es seit der zweiten Generation nach dem Krieg, und ihr äufserlicher Einflufs macht sich von da ab in steigendem Mafse bemerkbar, aber daneben beginnt doch eben jener Stand langsam emporzusteigen, der dann in der zweiten Hälfte des 18. Jhdts. auch nicht jäh, doch deutlich als Träger des geistigen Lebens hervortritt[2]). In der ersten Generation nach dem Krieg treten diese Kulturelemente deutlicher zutage. Die Höfe sind noch nicht von solch absoluter Wichtigkeit. Der allgemeine Wille, neu aufzubauen, läfst andrerseits die Kräfte des Bürgertums deutlicher sich abheben. Der neue Gegensatz von höfisch und plebejisch existiert kaum, der alte, von humanistisch gebildet oder nicht, hat seine Schärfe verloren. Ein neues Bildungsideal beginnt die Menschen zu ergreifen, der Realismus der Zeit fordert praktische Bildung fern der alten Pedanterie. Es ist die Zeit des Comenius. Dazu kommt die Verfeinerung der Geselligkeit durch das französische Vorbild. Ein „galanter“ oder „politischer“ Mann brauchte zu seiner Bildung Sicherheit im öffentlichen Auftreten und Benehmen, auch im Sprechen. Darum die Pflege des Theaterspielens auf den jesuitischen wie protestantischen Lehranstalten; nicht mehr um eines Formelschatzes lateinischer Ausdrücke willen wurden Stücke des Terenz gespielt, sondern der künftige Jurist und Staatsrat brauchte würdige Vorbereitung auf seinen späteren Beruf. Historisch wurden die Stücke, selbst die der Jesuiten;

---

[1]) Gärtner schon 1651; nach Bolte, Danziger Theater, S. 91.

[2]) Das vermisse ich auch bei Steinhausen und Haendcke, bei denen die Periodisierung nicht herauskommt.

Staatsszenen mit grofsem Apparat dienten nicht einzig der Entfaltung von Prunk, und die häufigen Gerichtsszenen haben diesem kulturellen Untergrund ihr Dasein zu verdanken. Das ganze 17. Jhdt. hindurch herrscht die grofse Gebärde in Leben wie Kunst. Titel- und Formelwesen ist die Kehrseite; der grofsen, selbständigen Menschen sind von jeher weniger gewesen als der Nachahmer. Was bei den Berufenen echtes, hohes Pathos war, wurde bei den Nachschwätzern hohler Schwulst; trotzdem darf nicht verkannt werden, dafs viel Kraft und Eigenwille darin steckt, ja künstlerisches Bemühen, das Wesentliche klar und bildhaft zum Ausdruck zu bringen. Auf Gesamtwirkung, Einheitlichkeit, auf Monumentalität geht alles Kunstwollen der Zeit in der Literatur wie in der Architektur.

Es scheint, als ob nach dem Kriege all die Samenkörner, die in der Zeit vor dem Krieg nur bleiche Triebe hatten sehen lassen, nun erst recht aufgehen wollten. Am raschesten blüht in Süddeutschland aus den welschen Anregungen eine neue Kultur empor. Kirchen und Kollegien der Jesuiten und die Schlösser der Höfe und des Adels stellen grofse Aufgaben, die von den baukünstlerischen Genies, den Dienzenhofer, Fischer von Erlach, Joh. Lucas von Hildebrand oder Joh. Baltasar Neumann glänzend und doch in eigenartiger nationaler Weise gelöst werden. Der imitierende, klassizistisch-pedantische Ansatz des Frühbarock — fälschlich ‚Jesuitenstil' — ist mit dem Kriege überwunden. Ein deutscher Barock schafft einen neuen Schlofstypus und eine neue Form des Kirchenbaues. Dieses ist die Tat des etwas langsamer sich vollendenden Nordens. Holländische und hugenottische Baumeister sind dem gehalteneren Wesen dieser Lande wesensverwandt, der Einflufs des Klassizismus gibt auch der Architektur gröfsere Strenge. Die neue Schaffensfreudigkeit des Bürgertums nach dem schweren Aderlafs des Krieges ist keine vorübergehende, wenn sie auch mählich sich in Kleinarbeit wieder betätigen mufste. Sie schuf rasch eine Kultur, die an die alte gotische Tradition anknüpfte und dennoch eigenartig und selbständig ist und nicht nur oberflächlich wie die falbe rasch erfrierende Blüte der „deutschen Renaissance“. Es ist symbolisch, wie der alte gotische Stufengiebel der Häuser, den die Renaissance nur unorganisch zu dekorieren wufste, nun zum schön geschweiften

Barockgiebel wird. All die Häuser, die es wieder aufzubauen galt, tragen den Charakter des neuen Stiles. Trotz all der fremden Einflüsse war es auf den anderen Gebieten der Kultur ähnlich; eine erstaunliche Assimilationskraft wufste sie mit dem Alten zu einem Neuen zusammenzuschmelzen. Erstaunlich ist die Tatsache, die sich überall aufdrängt, dafs der geistigen Tätigkeit der lange Krieg nicht allzuviel geschadet hat, dafs auf allen Gebieten bedeutende Männer erstanden, ja bedeutendere als seit der Reformation dagewesen[1]). Das ist das Schöne und Auszeichnende an der Generation nach dem Kriege, dafs sie von ihrer Aufgabe, ja ihrer Kulturmission durchdrungen war, die Verantwortlichkeit fühlte. Ein ernstes Geschlecht hatte der Krieg geschmiedet; die Schwachen hatte er wohl ganz zerschlagen, dafür aber grofse, stählerne Charaktere geschmiedet voll echter Würde. Tiefes Gefühl und scharfen Verstand suchte der Wille zusammenzuschweifsen. Sie sind sich ihrer Aufgaben bewufst, und darum kämpfen sie mit solcher Heftigkeit gegen alle Schäden, deren doch keine Zeit ledig ist. Viele sind Erbe vom Mittelalter. Die feinere Lebensführung nimmt rasch zu, Frefs- und Sauflust lassen nach. Die Ausländerei nimmt im Vergleich mit der vorhergehenden Epoche zum mindesten nicht zu[2]). Nationale Tendenzen werden mit allem Nachdruck vertreten. Findet sich bis 1639 noch ein Überwiegen der lateinischen Poesie in den auf den Markt kommenden Büchern, so ist das Übergewicht der deutschen seit 1659 unumstritten und ständig zunehmend[3]). Man ist des glühenden Willens, eine deutsche Kultur zu schaffen, eine Kunst und Literatur, die denen der führenden Kulturvölker ebenbürtig sein soll. Erst auf den erkannten Schaden kann die Geifsel des Satirikers schlagen. In dieser Weise ist die satirische Literatur der Zeit zu deuten, die anders als die des 16. Jhdts. die Schäden der Kultur aufdeckt, die gröfsere Ziele vor Augen sieht als die kleinliche Personen- und Typensatire des 18. Jhdts. Auch sonst neigt man zum Extrem. Als Beispiel diene Zesens übertriebene Sprachreinigung; in anderer Richtung

---

[1]) Das erkennt auch Th. Lindner an: Weltgesch. seit der Völkerwanderung, Bd. 6, S. 131 (Stuttg. 1909).

[2]) Haendcke, S. 268 f.

[3]) Scherer, Deutsche Litgesch., S. 330 (4. Aufl. Berlin 1887).

ist dieser talentvolle Allesprobierer von wahrer Bedeutung. Er schuf mit der „Adriatischen Rosemund“ den ersten Zeit- und Familienroman, zugleich auf einer Höhe des Niveaus, von der zumal seine Nachfolger allzu merklich herabsanken. Eine Höhe der geistigen Kultur, eine Fülle künstlerischer Interessen stellt dem Publikum ein günstiges Zeugnis aus, das selbst Grimmelshausen nicht zu widerlegen vermag. Der Roman hat ja gern Kulturtendenzen und ist daher von besonderem Wert an dieser Stelle. Das Publikum aber war der gebildete Mittelstand, der Grundpfeiler der fürstlichen Territorialstaaten. Er löste sich nach dem Krieg rasch und deutlich aus der Gesamtmasse des Bürgertums der Gotik heraus. Mag sein, dafs der Spiefsbürger dort seine Ahnenreihe beginnen kann[1]). Die nicht gering zu beurteilende wirtschaftliche Position des Bürgers liefert die Mittel zu einer höheren Bildung, die nunmehr dem Bedürfnis der Zeit in ganz anderem Mafse angepafst war als die alte humanistische. Der Ton wird verfeinert, die Briefe offenbaren einen reicheren Inhalt und flüssigere Form[2]). Das gesamte Geistesleben hat sich eben bedeutend reicher und feiner gestaltet. Auch der Geschmack an ästhetischen Dingen ist auf beträchtlicher Höhe. Zesens breite Schilderungen von Kunstgegenständen und Parkanlagen fanden verständnisvolle Leser. Nicht nur das Äufsere der Häuser, auch die Inneneinrichtung wird veredelt. Das Kunstgewerbe blüht fort, ja niemals war sein Gebiet so ausgedehnt als jetzt. Die Möbel bekommen feinere Formen, behalten jedoch eine gewisse Wucht. Teppiche und Vorhänge sind sehr beliebt. Bemerkenswert ist, dafs die Frequenz der Universitäten 1665 ein Maximum aufweist[3]). Der rohe Pennalismus ist um diese Zeit endlich gänzlich ausgestorben, Tracht wie Benehmen zeigen einen neuen verfeinerten Zustand. Nicht nur grofse Regenten wie Friedrich Wilhelm von Brandenburg trieben „innere Kolonisation“.

Wie es allgemein im Reiche war, so stand es zunächst auch in Schlesien. Rathäuser und Kirchen, Schlösser wie Bürgerhäuser zeigen ausgeprägten Barockstil; auch Maler gibt

[1]) Steinhausen, S. 598.

[2]) Steinhausen, Geschichte d. dtsch. Briefes, 3 Teile (Berlin 1892).

[3]) Haendcke, S. 243.

es in der „Art von Rubens und Rembrandt". Sie verfertigen auch Theaterprospekte. Thomas Rhediger schenkt seine Gemäldesammlung der Stadt Breslau, und 1689 wird sie durch das Legat von Albrecht von Saebisch vermehrt. Dan. Caspar von Lohenstein und G. M. v. Hofmannswaldau besafsen berühmte Münzsammlungen[1]), und Gryphius besafs die seinem „Papinian" vorgehefteten Gemmen. Diese Generation wurzelte durchaus im Grundgedanken des Barock: in machtvollen, staunende Bewunderung erregenden Gesamtkompositionen sich auszudrücken, in der Architektur wie im Drama. Das Pathos war Natur, Notwendigkeit, Ausdruck der Würde, die so ernst denkende und strebende Persönlichkeiten für sich mit Recht in Anspruch nehmen konnten. Furttenbach wie Harsdörffer empfinden sich schon nach dem Kriege als Vorkämpfer einer neuen, besseren Epoche, einer feineren Bildung. Grimmelshausens irenischen religiösen Anschauungen deuten voraus auf Leibniz, und Rist rühmt 1666 von der Entwicklung des Theaters, dafs „diese Kunst nun mehr zehnmal höher gestiegen, als sie für 30 bis 40 oder 50 Jahren gewesen"[2]). An Kraft und zielbewufstem Willen stehen die folgenden Generationen weit hinter der des Gryphius zurück, auch die höfischen Einflüsse sind zuweilen störend. Zu unseres Dichters Zeit aber sind die allgemeinen Bedingungen günstiger, zumal wegen des gröfseren sittlichen Ernstes, den der Krieg doch hinterlassen hat. Es ist die Zeit der Gründung einer modernen bürgerlichen Kultur, und ihr Träger, der gebildete Mittelstand, schuf sich auch gleich die ihm entsprechende Form des Theaters.

a) Das Jesuitentheater.

Feinhörig wufsten die Jesuiten stets ihre Zeit zu belauschen, ihre Ahnungen und Sehnsüchte zu erkunden, um ihr dann recht ans Herz greifen zu können. Schon um 1600 waren sie im allgemeinen von dem gotischen geistlichen Schauspiel zur Illusionsbühne im Saale übergegangen, hatten sie mählich die Grundlagen gelegt und befestigt zu der Blüte, die ihr Theater nun erlebt. Da sie es nie als eigenwertiges Kunstinstitut an-

[1]) Alwin Schultz, Schlesiens Kunstleben, S. 27 (Breslau 1872). — Trotz seiner dogmatischen Abneigung gegen den Barock mufs er wenigstens diese Tatsachen registrieren.

[2]) Alleredelste Belustigung, S. 135.

sahen, so blieb ihm sein Charakter als soziale Institution, als Kulturerscheinung erhalten, lediglich Wirkungsmittel war es, nach vielen Seiten hin; das machte seine Entwicklung leicht und rasch beweglich, nahm ihm allerdings die Möglichkeit einer selbständigen Entfaltung, einer Entwicklung im wahren Sinne des Wortes. Diese stete Wandlungsfähigkeit hatte dem Jesuitenstück der protestantischen Schulkomödie schnell den Boden abgewinnen lassen, sie war schon lange verknöchert. Ebenso vermochten die Jesuiten ja auch die stagnierenden protestantischen Gymnasien zu überbieten. Sie fügten sich gleich nach dem Krieg dem nun allgemeiner durchdringenden Ideal des politischen Mannes. Ihre Aufführungen sollten Zeugnis ablegen von der vollkommenen Weltbildung, die sie ihren Schülern zuteil werden liefsen. Die grofse Vorstellung zum Schlufs des Schuljahrs, meist im September, wurde lange vorher mit aller Sorgfalt vorbereitet. Es waren ja Schüler, die in Geste, Bewegung und Mimik, in Deklamation, Gesang und Tanz einstudiert werden mufsten. Monumentale Zeiten verlangen stets eine auf völliger Durchbildung gegründete Herrschaft über den Körper nicht weniger als über die Sprache. Diese Aufführungen sollten ja möglichst glänzend zeigen, in wie hohem Mafse die Pädagogik der patres diesem Bildungsideal gerecht zu werden vermochte. Eine so sorgfältige Durchbildung, wie sie etwa der Münchener Jesuit Franciscus Lang in seiner „dissertatio de actione scenica“ [1]) schildert, läfst sich nicht in wenigen Proben erreichen; nur durch ein in seiner Art bewundernswertes Schema schauspielerischer Erziehung konnte man auch mäfsig veranlagte Schüler zu brauchbaren Teilen der Gesamtwirkung ausbilden. Darum wird in allen Klassen periodenweise gespielt. Allmonatlich finden interne Vorstellungen statt. Es blieb denn auch nicht bei der „Schlufskomödie“ zu Ende des Schuljahrs. Allerlei Anlafs in jener festfreudigen Zeit bot sich, seine Kunst leuchten und wirken zu lassen, und immer wieder mufs von den Provinzialen eingeschärft werden: „sint declamationes rarius scenicae!“

Galt es einmal, mächtigen Gönnern und der vornehmen Gesellschaft überhaupt die pädagogischen Vorzüge und Erfolge

[1]) Monachiis 1727.

der Ordensgymnasien möglichst überzeugend vorzuführen, so wollte man sich der allgemeinen Wirkung auf die breiten Massen doch nicht begeben. Zwar wurden die Stücke bei den Wiederholungen zu diesem Zweck nicht selten auch in deutscher Übersetzung gegeben, selbst mundartliche Possen und sogar Lieder kommen vor, aber das Lateinische als die eigentliche Sprache blieb doch erhalten. Da war denn Mimik und Ausstattung das weithin wirkende, und in der Tat leisteten die patres darin Bedeutendes.

Nach dem Kriege ist die moderne Verwandlungsbühne überall durchgedrungen, sie ist also im Prinzip genau die gleiche, wie sie die italienische Prunkoper benötigte. Oft sind auch die Jesuitenstücke die reinen Opern, zumal sich die neue Zeit auch darin kundtut, dafs die Stoffe der Stücke nun historisch sind und man von der Beschränkung auf streng religiösen Inhalt loskommt. So wird die Jesuitenkomödie Vorläufer und ein Zeitlang selbst Konkurrent der grofsen Oper. Die Zweiteiligkeit des Bühnenfeldes behalten beide bei. Aber an die Stelle der Mittelgardine der Wandertruppen tritt der bemalte Schnurrahmen. Damit ist eine durch Ausstattungsrücksichten weit weniger gebundene Szenenführung möglich. Zugleich dürfen viel höhere Anforderungen an die Ausstattung gestellt werden. Selbst in kleineren Kollegien wird ihr oft geradezu Enormes zugemutet. Verwandlungen auf offener Vorderbühne finden sich nicht selten. Für grofse Prunkszenen mufs natürlich die Hinterbühne mit hereingezogen werden. Dort allein stehen auch die Versatzstücke, und ihre Ausstattung gab häufig der Schaulust reiche Anregung. Bald war es die schauerliche Behausung des Magiers mit seltenem Zaubergerät, bald der heidnische Tempel, dessen Götzenbilder ein Blitz zerschmetterte, bald das Meer mit Schiffen oder Nixen und Sirenen, oder der Thronsaal. Ein gewisser Fundus von Dekorationen mufste sich schliefslich bei jedem Colleg ansammeln. Auf ihn nahm der Leiter des Spiels, der als Lehrer der Rhetorikklasse auch das Stück zu verfassen hatte, häufig schon bei der Niederschrift Rücksicht, falls er nicht selbst auch als Maler neue Dekorationen schaffen konnte oder ein Ordensbruder ihm diese Arbeit abzunehmen imstande war. Aus den archivalischen Nachrichten wie Abbildungen geht die Herrschaft der Kulisse

unzweideutig hervor. Der vordere Vorhang ist überall eingeführt.

Es ist nicht verwunderlich, dafs allerhand Effekte eine unverhältnismäfsig grofse Rolle spielen. Szenen mit seltsamer Dekoration dienen dazu, wie etwa die immer wiederkehrende Höhle des Zauberers. Vielerlei höllisches Getier kommt herbeigeschwirrt, eine himmlische Erscheinung läfst all den Spuk mit einem gewaltigen Krach zusammensinken. Neben den Flugmaschinen nämlich sind Feuereffekte äufserst beliebt, und die patres verstehen sich auf diese Kunst. Selbst die Laterna magica wird zur Mitwirkung herangezogen; Musik und Tanz dürfen nicht fehlen, der Chorus geht in das Ballet über.

In dieser Weise charakterisiert sich das Theaterstück der Jesuiten als ein Gebilde eigentümlicher Art. Als Ganzes trägt es doch stets einen unverkennbaren Stempel, so viel es im einzelnen auch mit den anderen Dramenformen der Zeit übereinstimmt. Den ständigen, regelmäfsigen Wechsel von Vorder- und Hinterbühne braucht es sich nicht aufzuerlegen; in dieses Schema lassen sich selbst Stücke ärmerer Collegs nicht zwängen. Am nächsten kommen ihnen die für Opernbühnen gedachten Festspiele der Zeit.

Das Jesuitentheater empfing nicht allein die mannigfaltigsten Anregungen, es wirkte auch wieder zurück. Als wirksames Agitationsmittel, das jeden Ansprüchen etwas bot, bedienten sich die Kollegien Schlesiens natürlich dieser Waffe. In Glatz hatten sie schon 1609 eine Bühne, die prächtig genannt wird; nach dem Kriege ist es sicher ein ganz modern ausgestattetes Kulissentheater, dessen hohe Kosten öfter erwähnt werden [1]). In dem 1629 zum Kolleg erhobenen Jesuitengymnasium in Glogau fanden die Vorstellungen in einem eigenen Auditorium comicum statt [2]). Die Jesuitenschüler aber spielten nicht nur in ihrem Theatersaal, sondern gaben auch Gastspiele in den Schlössern des Adels. Lange Zeit über liefsen sie beispielsweise auf der kaiserlichen Burg vor dem Landeshauptmann in Glogau ihre Kunst bewundern, und es ist berichtet, dafs Gryphius'

---

[1]) Prohasel, Das Schultheater am Gymn. zu Glatz, in Festschrift d. Kath. Gymn. (Glatz 1897).

[2]) Warnatsch, Beziehung Glogaus zur dramatischen Literatur, S. 16. Durch Brände ist alles archivalische Material aus dieser Zeit vernichtet.

Nachfolger dabei oft zu Gast war. Zumal in der Zeit bis etwa 1680 ersetzen diese Schultheater oft das Hoftheater, nicht nur geistlicher Fürsten. Gern liefs man Andersgläubige zu, und wenn wir bedenken, wie zumal in Schlesien nach dem Krieg eine schroffe Scheidung zwischen Katholiken und Protestanten noch nicht vorhanden war, so ist auch für die Zeit seiner Reife eine Berührung Gryphius' mit dem Jesuitentheater nicht ausgeschlossen. Vor allem war ja das Ziel ihrer Pädagogik nicht von dem der Protestanten grundsätzlich verschieden.

b) Die protestantische Schulbühne.

Auch die protestantischen Gymnasien bereiten ja auf den Beruf vor, aber nicht mehr allein auf den des Theologen oder Fachgelehrten, sondern auch auf jenen modernen, der das Zeitalter des Absolutismus mit seinem grofsen und genau geregelten Verwaltungsapparat und der endgültigen Säkularisierung der Bildung charakterisiert, auf den des Juristen. Er verlangte nicht nur eine weitergehende Berücksichtigung der Realien, die nun im Zeitalter des Comenius sich im Lehrplan ihren Platz erobern, er erforderte Redekunst und gewandtes äufseres Auftreten wie Benehmen. Diesem Zwecke dienen die Deklamationen von — nicht selten von den Vortragenden selbst verfafsten — Gedichten und vor allem auch von Reden. Besonders gern werden das Geschichtspensum sowie die Reden aus den Historikern oder Cicero[1]) zu solchen actus oratorici verarbeitet. Da werden wichtige Szenen aus dem „Caesar", beispielsweise die Bitten der Gesandten, schon dramatisiert, während der übrige Inhalt erzählt wird. Aus demselben Grunde wird die Disputation und vor allem die Gerichtssitzung häufig verwendet. Daher verwundert nicht mehr die beliebte Verwendung von Boten, Gesandten und Gerichtsszenen in den Schuldramen. So führen diese Deklamationen von selbst zu dem actus comicus, der auf sie seinerseits zurückwirkt und sie oft zu kleinen Dramen werden läfst. Die alte protestantische Schulkomödie, diese wichtige Waffe der Reformationszeit, scheint nicht lange glänzend und scharf geblieben zu sein. Im Laufe des 16. Jhdts. bereits rostete sie ein; Strafsburg war eine Ausnahme. Nicht

[1]) Vgl. den Bericht, der mitgeteilt ist bei Karl Schönborn, Gesch. d. Gymn. Maria Magdalena z. Breslau, 4. Teil, S. 28 (Progr. Breslau 1857).

nur die Jesuitenkollegien als solche, auch der von ihnen eingeführte moderne Bühnentypus werden gefährliche Rivalen, dringen immer mehr vor. Aber auch das Jesuitentheater war ja erst auf dem Wege zu einer endgültigen Formulierung seiner Eigenart; weit mehr noch die protestantische Schulbühne in den Jahren vor dem Kriege. An Aufführungen und an dramatisch begabten Lehrern, wie Gryphius' Lehrer Rolle, hatte es nie gefehlt. Nach dem Friedensschlufs hat es jedoch bald seine Eigenart gefunden. Zeitweilig wird es sogar nicht ohne Belang für die Literatur wie für das Theater. Die Stücke der Jesuiten bleiben stets Theaterstücke. Wenn auch einige, vor allem die Bidermanns, literarischen Wert haben, so ist das ganz zufällig, wider Absicht und Willen. Daher ist es eine seltene Ausnahme, diese bewährten Dramen wieder aufgeführt zu finden. So grofs auch immer die Anleihen bei solchen Stücken sein mögen, stets verfafst der Leiter der Vorstellung ein neues Stück gemäfs der Regel der „ratio studiorum". Ein solches Verfahren hatte den Vorzug, dafs allerlei lokale wie zeitgemäfse Bedingungen berücksichtigt werden konnten, vor allem natürlich etwa vorhandene Dekorationen, unter Umständen selbst besonders begabte Schüler. Die protestantischen Gymnasien wählten häufig Stücke von Ruf, spielten Gryphius, Lohenstein, Hallmann. Wo fand denn die zeitgenössische dramatische Literatur sonst noch eine Stätte? Wenn die Wandertruppen Shakespeare oder Molière, wenn sie selbst Gryphius aufführten, was war dort aus diesen Stücken geworden! Das eben ist ja das Eigenartige und Interessante an den schwierigen Theaterverhältnissen jener Epoche, dafs es sich fast überall um blofses „Theater" handelt, ähnlich wie im Mittelalter, dafs von dem Rückschlag des Humanismus, von der blofsen Literatur, einzig im protestantischen Gymnasium Reste vorhanden waren, die es gelegentlich zu jener Vereinigung von Theater und Literatur, zur Darstellung wirklicher Dramen kommen liefsen. Ob in solchen Zeiten Dichter, die es wie Gryphius so ernst mit der Kunst nahmen, die nicht nur Festspiele zu bestimmten Gelegenheiten und damit für bestimmte Bühnen verfertigten oder bewufst zugkräftige Stücke fabrizierten wie Hallmann, ob solche Dichter bei der Ausformung ihrer Weltanschauung zu dramatischer Form nicht an diese

Bühne denken mufsten, die allein für die Würde ihrer Dichtung Sinn und Verständnis zeigte?

Wie der Inhalt der Stücke sich zur rein weltlichen Historie wandelt, so hatte man auch äufserlich den alten Bühnentypus verlassen. Von zwei Vorbildern vor allem konnte man lernen. Das waren zunächst natürlich die gefährlichsten Rivalen, die Jesuiten. Joseph Furttenbach baute das Ulmer Theater zunächst wohl für Schüleraufführungen. Er wenigstens berichtet von zwei solcher Vorstellungen, für die er auch die sehr reiche Ausstattung geschaffen. Allerdings spielten auch Wandertruppen auf dieser Bühne. Nicht weniger als 120 Schüler agierten 1641 auf dieser Telaribühne volle 6 Stunden lang. Die gemalten Vordervorhänge an dem nach italienischem Muster konstruierten Bühnenportal fielen nach jedem Akt. Telari und Schnurrahmen gestatteten 1650 fünf Verwandlungen [1]). Allerhand Maschinen und Requisiten brachten erstaunliche Effekte hervor. Die Bühne war sogar künstlich beleuchtet, der Zuschauerraum verfinstert. Kaum eine Jesuitenbühne der Zeit konnte es besser machen. Der Typus der protestantischen Schulbühne stammt durchaus von der barocken Illusionsbühne ab. Ein vorderer Vorhang schliefst den Rahmen vom Publikum ab; dahinter erstreckt sich die zweigeteilte Bühne mit Kulissen und Schlufsprospekt. So wissen wir beispielsweise von Zittau, dafs für eine Schulaufführung, die allerdings auf der Bühne im Rathaus stattfand, ein neues, grofses Tor, darauf ein schwarzer Adler gemalt, angefertigt wurde, „hinter welchem die Agentes in Positur sich stellen müssen"; das heifst, es handelt sich um den vorderen Vorhang mit Bühnenrahmen [2]). 1654 wurde das Schultheater „zuerst verschlagen, dafs man solches mit Teppichen hat überziehen können, wohinter die Agentes ihre Veränderung aus dem Gesicht der spectatorum machten", und endlich 1664 „ist das Theatrum auf die neue Mode mit Wänden und einer dreifachen Szene und den Veränderungen angelegt worden" [3]).

---

[1]) Mannhafter Kunstspiegel, S. 112.

[2]) Gärtner, D. Schulkomödie in Zittau vor Chr. Weise, S. 11 (Progr. Zittau, Festschr. d. Johanneums 1904).

[3]) „Grofse, auf beiden Seiten bemalte Perspektiv an Ende des Theatri" sowie 10 bemalte „Schirme" (vgl. holländ. schermen!) wurden 1685 in Leipzig bei der Aufführung von Georg Lanis' Schulkomödie „Agapetus"

An der künftigen Wirkungsstätte Christian Weises scheint man langsamer als üblich zu der neuen Bühne vorgeschritten zu sein, langsamer jedenfalls als in Breslau. Auf den schlesischen Schulen ist allem Anschein nach seit der Reformation stets eifrig Theater gespielt worden[1]). Das Gymnasium von St. Elisabeth wurde 1562 bereits mit einer Komödie von Kain und Abel eingeweiht; neben den sehr ausgedehnten actus scholastici mit ihren Deklamationen stehen die grofsen Aufführungen mit allem theatralischen Prunk. Schon bei diesen monatlich wechselweise zwischen dem Elisabethanum und dem Magdalenum abgehaltenen Deklamationen blieb es öfter nicht allein bei der Kostümierung. Die reiche Stadt konnte jedoch ihren Schülern diese als erzieherisch angesehene Freude gönnen, und sie entschlofs sich, „nicht allein bey den Zehen minus solennibus actibus die Vnkosten der intimation, sondern auch bei den Zweyen solennioribus noch darüber die Spesen zur musica ex publico herzugeben"[2]). Nur die Kriegs- und Pestjahre 1626, 33, 36 scheinen das Theaterspielen am Elisabeth-Gymnasium unterbrochen zu haben. Der Rector war ein eifriger Theaterfreund. 1642 und 51 hielt er sogar das Aufschlagen der Bühne in einem Klassenzimmer für wichtig genug, es in seinem tagebuchartigen Kalender einzutragen, dessen enger Raum nur die wesentlichsten Notizen zuliefs. Diese Aufzeichnungen sind für die Theatergeschichte von höchstem Wert, denn sie erweisen die Breslauer Schulbühne als wohlausgestattete Barockbühne. Zum 1. III. 42 ist notiert: theatrum tapetibus conclusum et ornatum esset; am 12.: aulaea (nicht aulica) quibus theatrum instructum, simulque parietes et scamna (Bänke) ornata fuerant, detrahuntur[3]). Ferner heifst es am 13. II. 51: „Theatri scenici hodie jacta sunt fundita, positis pariter atque erectis trabibus pro tota structura sustinenda"; und am folgenden Tage: „asseres

---

benutzt. (E. Dohmke, M. George Lani, in Stud. Nicolaitana, Herrn Th. Vogel dargebracht, S. 144 [Leipzig 1884]).

[1]) August Kahlert, Schlesiens Anteil an der dtsch. Poesie, S. 29 f. (Breslau 1835).

[2]) Max Hippe, Aus dem Tagebuche von Elias Major, S. 176 f. Ztschr. d. Ver. f. Gesch. Schles., Bd. 36 (Breslau 1902).

[3]) Vgl. d. Kupfer zu Chr. Weises „Neue Jugend-Lust" (Frankfurt u. Leipzig 1684).

(Latte) perficiendae structurae theatri trabibus impositi sunt, ut nihil praeter ornatum ab aulaeis desideraretur"[1]). In dem auditorium tertii ordinis, das im zweiten Stock sich befand und nach dem Plan 10 m in Länge wie Breite mafs[2]), wurde also aus Balken ein Gerüst errichtet, mit Latten bekleidet und wohl eher mit Leinwand, die dann bemalt wurde, als mit Teppichen behangen. Aulæa wird in den Diarien wie Stücken und Szenarien der Jesuiten stets als Vorhang gebraucht; in den deutschen Stücken ist Tapete besonders für den Zwischenvorhang üblich. Es ist nicht unwahrscheinlich, dafs diese beiden Aufführungen in dem immerhin nicht kleinen Schulzimmer eine Ausnahme waren. Im allgemeinen finden diese grofsen Vorstellungen aufserhalb des Schulgebäudes statt. In anderen Städten dient das Rathaus allen Aufführungen, denen der Schüler wie der Wandertruppen; in Breslau wird häufig im Keltschen Haus gespielt, in dem im April 1662 auch Wandertruppen gastieren[3]). Gryphius' „Gibeoniter" werden im Meerschiff aufgeführt, das doch sehr an ein Wirtshaus gemahnt. Die Schüler des Magdalenums gastieren mit Opitzens „Judith" 1651 sogar im Hause des Herzogs von Oels. Es drängt sich also die Annahme auf, die Schulbühne könne trotz ihrer barocken Abstammung keine blofse Nachahmung des Jesuitentheaters gewesen sein.

Vielmehr ist noch die andere Bühnenform der Zeit, die auch auf die literarische Produktion der Zeit nicht ohne Einflufs blieb, die Wanderbühne, als Pate des reinen Gebildes zu betrachten. Natürlich handelt es sich nicht um die älteste, sondern um die modernisierte Form dieser Epoche. Auf den Theatern, die im wesentlichen für diese Truppen eingerichtet waren, spielten auch die Schüler. Schon 1603 führte in einem Leipziger Patrizierhause der Konrektor der Nicolaischule „eine teutsche Comoediam von Vincentio Ladislao", also Heinrich Julius' von Braunschweig bekanntes Stück, auf[4]). 1626 wird

[1]) Hippe, S. 187, A. 1—3.

[2]) In der Festschrift z. Einweihung d. neuen Schulgebäudes (Progr. Breslau 1903).

[3]) Hippe, S. 191.

[4]) Wustmann, Aus Leipzigs Vergangenheit, III. Reihe, S. 109 (Leipzig 1898).

auf dem Gymnasium zu Bautzen die Komödie vom König von England und König von Schottland „Aus dem Pickelhering“ aufgeführt[1]). In Zittau wird 1650 noch „eine englische Comoedie von einem König“ vorgeführt[2]). Ein gewisser Zusammenhang mit den Wandertruppen läfst sich nicht leugnen, und die Bühne ist denn auch nicht ohne Rückwirkung auf die Stücke geblieben. Gryphius' „Cardenio“ ist von den Schülern des Elisabethanums ein Jahr vorher im Keltschen Hause aufgeführt worden, bevor nachweislich dort eine Schauspielergesellschaft gastierte! Andrerseits werden gerade in den 60er Jahren manche Gymnasien zu einer Art Hoftheater kleinerer Höfe oder der Städte. In Breslau war es ja schliefslich ähnlich, und wenn auch nur zweimal im Jahre die ganz grofsen öffentlichen Vorstellungen stattfanden, so wurden die Stücke doch stets mehrere Male — 5, 7, 9 mal — wiederholt; seit 1661 sorgt man sogar durch das Abwechseln zweier Stücke für Belebung des Repertoirs[3]). Modern wird also die Bühne gewesen sein, mit Schlufsprospekt wie Vordervorhang. Die Mittelgardine wird wohl doch bemalt gewesen sein, nach dem Vorbild der höfischen Saaltheater wie der Jesuiten, denn auch in den Stücken hat die Vorderbühne mehrere Lokale, wenigstens zwei, darzustellen. Allerdings pflegen das nicht besonders seltene zu sein. Die wichtigen Szenen mit eingehender Dekoration und Effekten sind stets auf die Hinterbühne verlegt. Der Wechsel von Hinter- und Vorderbühne bleibt jedoch gewahrt. In diesem mischt sich Wander- und Jesuitenbühne zu einem neuen Typus. Selbstverständlich wird die Ausstattung je nach den Mitteln des Gymnasiums geschwankt haben, aber dazu, dafs man die grofsen opernhaften Jesuitentheater erreichte, werden nirgends die Mittel, vielleicht auch nicht die Absicht vorhanden gewesen sein; und allzu sehr an die geringen Wandertruppen zu erinnern, wird der Standesstolz haben vermeiden lassen. Der Rat oder private Gönner unterstützten doch meist die Ausstattung. Wie in der Architektur des nördlichen Barocks sich eine Mäfsigung

---

[1]) Herm. Kaulfufs-Diesch, Die Inszenierung d. dtsch. Dramas an der Wende des 16. u. 17. Jhdts., S. 47 (Leipzig 1905).

[2]) Gärtner, a. a. O., S. 7.

[3]) Vgl. Hippe, S. 185.

und Bändigung bemerkbar macht, so hütete sich auch das protestantische Schultheater vor haltlosem Überschwang der Opern- und Jesuitenbühne, andrerseits auch vor der Ähnlichkeit wie Rohheit der minderwertigen Schauspielerbanden. Volkstümlich kann man diesen Charakter doch wohl nicht nennen; auch die Auswahl der Stücke war nicht eigentlich volkstümlich, wenn auch nicht gelehrt in der alten humanistischen Richtung.

Die Mäfsigung in der Ausstattung der Stücke entsprang nicht dem Mangel an Mitteln, denn an reichen Gönnern mangelte es keineswegs. Diese waren nämlich mehr als Geldgeber, sie waren das Publikum, dessen Beifall nicht allein in sozialer, sondern auch in ästhetischer Beziehung von Wert war. Sie besafsen auch eine bestimmte Bildung, die in jenen Stücken stets vorausgesetzt wird. Aus diesem Grunde ist das Schuldrama nicht volkstümlich zu nennen. Eine andere Empfindung mag aber bei dieser Bezeichnung mitgewirkt haben. Wir dürfen nicht Anstand nehmen, das Jesuitentheater als in vieler Hinsicht volkstümlich zu finden. Im katholischen Süden entwickelte sich eine Kultur, deren geistige Träger die Jesuiten waren. Der Absolutismus in Kirche und Staat liefs allerdings die Schattenseiten der barocken Tendenz des Zusammenfassens aller Teile zu einem festgeschlossenen Ganzen weit schärfer hervortreten: ein gemütliches Philistertum erwuchs. Damit trat allmählich ein Stagnieren der Entwicklung ähnlich der Zeit vor dem Kriege ein, neue Kulturwerte wurden nicht mehr geschaffen. Dem protestantischen Norden erhielt die politische und kirchliche Zerklüftung den Individualismus, der hier sich langsam aber stetig weiter entfaltete. Es gab eine neue Bildungsschicht, eben die Träger jener neuen, mehr real gerichteten Kulturideale. Sie bilden das Publikum für die Schulkomödie. Die Generation nach dem Kriege läfst diese Struktur der neuzeitlichen Gesellschaft ungemein deutlich erkennen, gleichsam wie ein Ideal. Adel wie Bürgertum verschmelzen sich in dieser Weise, werden „Gebildete“. Von diesem Gesichtspunkte aus wird es verständlich, wenn gerade in der Generation nach dem Kriege die Schulbühne besonders an den kleinen mitteldeutschen Höfen zu einer Art Hoftheater wird[1]). Vor diesem

[1]) Vgl. z. B. B. Anemüller, Dramat. Aufführungen i. d. schwarzburg-rudolst. Schulen (Rudolstadt 1882).

Publikum wurde Gryphius und Lohenstein gespielt. Aber es war doch nur wie eine frühe Vordeutung kommender besserer Zeiten. Der Ernst der im Kriege geschmiedeten Generation verlor sich. Der Absolutismus ging in den Despotismus über, das Siècle de Louis XIV übte schädlichen Einfluſs auf die Ansätze einer deutschen Barockkultur. Die schon an sich noch dünne Schicht der Gebildeten zersetzte sich, das Mittelalter flutete noch einmal zurück. Der Adel sonderte sich wieder, die reproduktiven Kräfte lieſsen nach. Die Literatur versank in Schwulst; die Architektur blieb noch in hoher Blüte: Schlüter kam ja erst. Und endlich erlebte die Musik in Bach und Händel ihre Blüte, ganz gegen Ende der Barockzeit.

c) Die Musik.

Zumal Bach hatte bei aller Anerkennung im einzelnen unter der Ungunst der allgemeinen Kultur schwer zu leiden. Kein Zufall ist es jedoch, daſs er auch gerade an den kleineren Höfen Teilnahme fand; sie waren nicht in dem Maſse von der welschen Prunkoper überflutet wie die groſsen, wenn seit 1680 unbeschränkte Herrschaft der fremden Musik begann. Auch auf diesem Gebiet geistigen Lebens ragt die erste Generation nach dem Kriege gewaltig über die folgenden empor. Die Liebe zur Frau Musica dauerte fort. Der Gesangunterricht hatte seine feste Stelle im Lehrplan der Schulen, und Joh. Sturm verlangt, „daſs die Psalmen in Kirche und Schule nicht aufs Geratewohl, sondern kunstgemäſs gesungen werden“[1]). Bei den Vorstellungen des Straſsburger Gymnasiums spielen wie bei den Jesuiten die Chöre eine wichtige Rolle. Am Elisabethanum in Breslau bestreitet die Musik zuweilen die Kosten eines ganzen actus publicus. Nicht allein gesungen wird da, einmal werden auch allerlei verschiedene Instrumente vorgeführt und so eine Entwicklungsgeschichte der Musik anschaulich dem Publikum dargeboten[2]). Eine musikalische Introduktion leitet bei den Jesuiten wie Protestanten das Stück

---

[1]) Festschrift zum 350jähr. Bestehen d. protest. Gymnas. z. Straſsbg., S. 362.

[2]) Nach den Programmbänden der Stadtbibliothek, wie den Sammlungen der Gymnasien, die mir auch zur Darstellung des Schultheaters das wichtigste Material lieferten.

gern ein. Nicht ohne Einflufs mag für die Entwicklung der deutschen Musik der Umstand gewesen sein, dafs zum Ideal des uomo universale im Italien der Renaissance musikalische Bildung erforderlich ist. Nur bei einem dermafsen vorgebildeten Publikum konnte das Kind des Barocks, die Oper, so schnelles Gedeihen finden und einen so schnellen Siegeslauf über das ganze zivilisierte Europa antreten[1]). Die welsche Prunkoper drang auch in Deutschland bald ein. Die Mitglieder des Reichstages zu Regensburg wurden 1652 mit prächtig ausgestatteten Opern unterhalten, deren Maschinen und Flugwerk ausdrücklich erwähnt wird[2]). Während der ersten Generation nach dem Kriege macht jedoch die grofse Oper auffallend geringe Fortschritte. Nicht einzig die Ärmlichkeit der Hofhaltungen ist daran Schuld; denn hatte der Krieg ein Mafshalten im Aufwand gelehrt, zuweilen erzwungen, so besserte sich die Lage des Landes meist schnell, und die Steuern stiegen. Vielmehr fanden die Höfe wie die Gebildeten noch nicht den rechten Geschmack an dem neuen Geschöpf, an seiner anspruchsvollen, doch meist hohlen Flitterpracht. Das deutsche Lied blühte noch weiter, gewifs, im Geschmack der Zeit und von ihm vielleicht schon beeinträchtigt; aber wie lebendig es noch lebte, das scheint mir häufig unterschätzt, ja übersehen zu werden. Die Begleitung zu den Liedern Heinrich Alberts ist noch durchaus kontrapunktisch gesetzt und könnte auch mehrstimmig gesungen werden. Noch absorbiert das Problem der Instrumentalmusik nicht alles Interesse. Die englischen Komödianten brachten einen ganz primitiven Ansatz zu einem Singspiel mit herüber, bänkelsängerhaft abgesungene Strophen[3]). Auf der Torgauer Hochzeit wurde ja auch die Daphne nicht in Paris' oder Caccinis Vertonung aufgeführt, sondern Opitzens Bearbeitung in Schützens Tönen. Heinrich Schütz lebte bis 1672, und seine Tradition wirkte fort, ebenso wie Kirchen- und Volkslied bis gegen das Ende des Jahrhunderts ihre Lebendigkeit behielten. Eine Liedoper entwickelt sich nach dem Kriege

---

[1]) Vgl. Max Graf, Die Musik i. Zeitalter d. Renaissance (Berlin, o. J.).

[2]) Südenhorst-Zwiedeneck, a. a. O., S. 152.

[3]) Bolte, Die Singspiele d. engl. Komödianten u. ihre Nachfolger in Deutschland, Holland und Skandinavien. Theatergesch. Forsch., Bd. 7 (Hamburg u. Leipzig 1893).

und gewinnt an Verbreitung; es ist eine innerlich deutsche Schöpfung; und jene Schicht, die wir als die gebildete dieser Generation eigentümlich fanden, die kleineren Residenzen wie das Bürgertum, treten für das deutsche Singspiel ein. Schon 1644 schrieb Harsdörffer sein allegorisches Singspiel „Seelewig", nachdem er im 3. Teil der „Frauenzimmer Gesprechspielen" (1643) über das Singspiel im allgemeinen und an der Hand eines Beispieles gesprochen. Die sächsischen Nebenlinien haben sich um die Pflege dieses Zweiges ein besonderes Verdienst erworben[1]). Das sind Überblicke. Der Mangel an fast jeglicher Einzelforschung kann das Urteil leicht trüben. Wer ahnt, wieviel Gold da noch vergraben liegt? Bereits 1658 beginnt Magdeburg; nach zwei Jahrzehnten folgen Weifsenfels, Naumburg und Zeitz, später noch Eisenach, Meiningen, Weimar. Seit 1662 in Bayreuth und vor allem in Altenburg fand diese Form einer deutschen Oper eifrige Pflege. Von 12 neuen Opern sind 8 ganz und gar unabhängig. Am Braunschweiger Hof wirkt Schütz fort. Dort wurde 1690 ein Opernhaus eröffnet, dessen Kräfte noch durchweg Deutsche sind und das in Schürmann einen bedeutenden Komponisten besitzt. Obschon das Hamburger Opernhaus nach venetianischem Muster gebaut wurde, hielt es sich doch im wesentlichen selbständig und erlebte unter Keiser (1702—28) eine späte Blüte. Hannover nimmt eine Zwischenstellung ein. Seit 1685 vermittelt dort der aus Münden gekommene Agostino Steffani zwischen deutschem und italienischem Stil, noch zum Heile der Entwicklung von Braunschweig und Hamburg. Wieder zeigt die Geschichte nach 1680 ein Nachlassen der produktiven Kräfte, vor allem in ausgesprochen deutscher Richtung. Opernhäuser entstehen überall mit reichster Ausstattung, aber italienische Opern und französische Ballets machen sie sich zunutze. Allem Anschein nach waren jedoch nicht nur die erwähnten Höfe das Publikum des deutschen Singspiels. Auf der von Harsdörffer geschilderten einfacheren Saalbühne konnte es in den Schlössern des Adels wie in Patrizierhäusern dargestellt werden. Einfach ist die

[1]) Die grundlegende Darlegung lieferte Herm. **Kretschmar**, Das erste Jahrhundert der deutschen Oper, in Sammelblatt d. internat. Mus. Ges., Bd. 3, S. 270 ff. (1901—2); dazu kommt der Aufsatz von **Max Pullmann**, Die Musik, Bd. 12, S. 334 ff. u. 410 ff. (1904).

Bühne und nicht von bedeutender Ausdehnung. Deutlich aber ist ihre Ausstattung als die der barocken Illusionsbühne mit gemalten und veränderlichen Kulissen und Prospekten. Die Teilung in Vorder- und Hinterbühne fehlt natürlich nicht, nur hat die Verwendung des Schnurrahmens der Vorderbühne ausgesprochenen Charakter verliehen. Nicht zu schwierige Effekte und Verwandlungen werden gern verwendet. Führen die Jesuiten später ganze Opern auf, so sind die protestantischen Gymnasiasten zuweilen auch die Darsteller dieser Singspiele; jedenfalls wurden sie zur Beihilfe oft herangezogen, und in Leipzig beteiligten sich die Studenten an der dortigen Oper sowohl im Orchester als auf der Bühne. — Die Zeit der Prunkoper mit ihrer raffinierten Bühneneinrichtung beginnt erst mit der zweiten Generation nach dem Kriege.

Nach 1720 scheint die Entwicklung ganz abzubrechen; nicht allein das Übergewicht der welschen Prunkoper erstickt alles, die Entwicklung der Instrumentalmusik lenkt gerade die Begabten auf andere Probleme. Rudimente oder Entartungen scheinen allerdings auf der Wanderbühne fortbestanden zu haben, an das Hiller später anknüpfen konnte. Damit ist zugleich auch das Publikum gekennzeichnet, für die das neue Singspiel nun geschrieben wurde: das Bürgertum. Das war da im Stillen erstarkt und trat nun seine Führerstelle in der Kultur wieder an, die es mit dem Ende der Spätgotik verlassen hatte. Die ausländische Oper bestand ja damals noch fort, aber wie in der Literatur knüpft man an das an, was der zukunftsfrohen ersten Generation nach dem Kriege vorgeschwebt.

Jener Epoche war es allerdings noch nicht beschieden, eine fruchtbare Tradition zu gründen. So schnell ging die Fortentwicklung zur Neuzeit nicht, weder auf politischem noch geistigem Gebiete. Mit der Verstärkung der Standesunterschiede fiel jenes Publikum wieder auseinander, das eine einheitliche Bildung aus Adel und Bürgertum geschweifst. Das Singspiel erstickte unter der welschen Oper und dem französischen Ballet, trotzdem Gryphius seine „Majuma“, seinen „Piast“ und die „Geliebte Dornrose“ beigesteuert hatte. Das Schultheater verlor seine Bedeutung, und Gryphius' Stücke hielten sich nur noch auf den Wanderbühnen bis in die 20er Jahre

des 18. Jhdts.[1]). Literarisch betrachtet, schreibt unser Dichter für die Gebildeten, das zeigen die Voraussetzungen, die der Inhalt seiner Stücke macht; aber er ist nicht gelehrt in der Art des Humanismus, sondern schiebt seine Gelehrsamkeit in die Anmerkungen; andrerseits ist er nie ausgesprochen höfisch. Was uns der Gang der Ereignisse von einem Shakespeare übrig gelassen, für das war diese Generation der geeignete Boden, dies der Augenblick. Dafs die Schicht seines Publikums so dünn war und sich noch dazu so schnell auflöste, war wohl das Tragischste im schweren Lebenskampfe dieses Mannes. Vom Theater für das Theater zu schaffen, war ihm nicht vergönnt. Doch war er auch kein literarischer Stubenhocker, vielmehr stand er mitten in der Kulturentwicklung und in dem Kulturstreben seiner Zeit. Aber welcher der zahlreichen, deutlich verschiedenen Bühnentypen schwebte ihm bei der Ausführung seiner Stücke vor, ein einheimischer oder ein fremder, oder schuf er sich gar eine Idealbühne?

[1]) Vgl. Gottscheds Vorrede zum „Sterbenden Cato“.

II. Teil.

Die Bühne der Tragödien des Andreas Gryphius.

Methodologisches.

Nicht stiefmütterlich hatte das Leben Gryphius in einen dunklen Winkel gebannt. Die glänzende Welt hatte es ihm aufgetan, ihn durch die Blüte barocker Kultur und Kunst in Holland, Frankreich und Italien geführt. Auch die Heimat war nicht so karg und wüst, wie die Legende sie oft gemalt. Anregungen stürmten auf den Dichter die Fülle ein, seine Werke leugnen sie nicht, aber wie viele der scharfsichtige Beobachter auch aufzudecken vermag, sie zeigen nur, dafs er sie sich zu eigen zu machen wufste, die fremden Bausteine in eigenartiger Weise zu einem neuen Gebäude verwandte, das doch sein Geschöpf ist. Hat er sich nun in derselben Art eine Bühne konstruiert? Holland besafs ja schon ein Nationaltheater, da in Deutschland selbst der Traum davon noch unerhört war. Schuf er sich ähnlich Richard Wagner ein Bayreuth, wenigstens in Gedanken, ein Theater für das er seine Stücke bestimmte? Diese Frage gilt es natürlich zu beantworten, nur eines soll uns stutzig machen, sie für das Hauptproblem zu halten. Ist dabei nicht die alte Behauptung untergelaufen, dafs das damalige Deutschland nichts als ein Trümmerhaufen war? Wir hatten jedoch eine nicht unbedeutende Kultur rasch aus den Ruinen erstehen sehen und uns von einem regen Interesse für Kunst und zumal von einem ausgedehnten, reizvoll eigentümlichen Theaterleben überzeugen können. In allen entscheidenden Punkten ist das Mittelalter auf diesem Gebiete bereits überwunden und doch noch nicht die Selbstverständlichkeit späterer Zustände erreicht. Welchem Bühnensystem schliefst sich Gryphius an, in allen Stücken demselben, oder je nach den literarischen Einflüssen einem andern? Sind etwa auch beim einzelnen Stück Unstimmig-

keiten zu entdecken, die aus einem Schwanken in der Bühnenvorstellung entspringen? Den „Karl Stuart“ arbeitet er um, und in der letzten Auflage des „Leo Armenius“ finden sich gerade ein paar szenarische Anweisungen hinzugefügt; ist daraus eine Umgestaltung, vielleicht eine Fortentwicklung zu einer einheitlichen Anschauung zu entnehmen? Noch komplizierter wird die Fragestellung, wenn wir uns bewufst halten, ein wie grofser und entscheidender Unterschied zwischen „literarischer Quelle“ und theatralischem Vorbild herrscht. Sind die zahlreichen Anregungen durch Vondelsche Stücke und die wörtlichen Anklänge nur literarischer Art, entlehnte, mehr oder minder wertvolle Ornamente, aber keine struktiven Grundgedanken? Ist bei einer solchen Verzweigtheit und Subtilität der Probleme nicht das ganze Unterfangen problematisch? Vielleicht hat am Ende der biedere Gryphius von all dem nicht die leiseste Ahnung gehabt, was in ihn hineingeheimnifst wird!

Dafs ein Dramatiker, ohne an eine Bühne zu denken, schaffen könnte, hatten wir als eine aus epigonenhafter Buchdramatik abstrahierte Afterweisheit entlarvt, die sich weder praktisch noch philosophisch rechtfertigen läfst. Vielmehr ist bei dem geborenen Dramatiker die Bühnenanschauung das a priori Gegebene. Unwillkürlich sieht der Dichter sein Stück auf der Bühne aufgeführt, die ihm die geläufigste ist. Das braucht nicht immer diejenige zu sein, die er am meisten sah, sondern viel eher jene, die den gröfsten Eindruck auf ihn machte. Es kann auch ein aus mehreren realen Vorbildern zusammengesetztes Idealbild sein. Eine mit geringer Anschaulichkeit begabte Phantasie verrät ein Wechsel der Bühnenanschauung je nach der Szene des literarischen Vorbilds, doch kann es selbst bei recht plastisch Sehenden vorkommen, dafs eine besonders eindrucksvolle Situation nachwirkt und aus dem üblichen Rahmen herausragt. Die letzte Möglichkeit endlich, dafs der Verfasser bei der Niederschrift keine Bühnen- sondern nur eine allgemeine Ortsanschauung mehr oder weniger deutlich vor Augen stand, wird für Gryphius schon deshalb nicht in Betracht gezogen zu werden brauchen, da er als Erster im deutschen Kunstdrama, im Gegensatz zu dem Brauch bei den holländischen Klassizisten vielleicht unter dem Einflufs jesuitischer Tradition,

stets am Schlufs des Personenverzeichnisses eine allerdings mehr allgemein gehaltene Ortsangabe setzt. Mag er hierdurch die Einheit des Ortes als gewahrt feststellen wollen; dafs er sie in Wahrheit nicht einhält, beweisen die Szenenüberschriften, die den meisten Stücken hinzugefügt sind, denn sie enthalten Angaben über den Schauplatz und damit zugleich über die Dekoration. Diese an sich wären zwar noch kein vollgültiger Beweis. Ein Blick auf jene des Gabriele d'Annunzio oder manche bei Ibsen und Hauptmann zeigt, dafs sie rein episch berichtend sein könnten. Wenn es im „Leo Armenius" heifst[1]): *Unter währendem Spiel der Geigen erschallet von Ferne eine Trauer-Trompete, welche immer heller und heller vernommen wird, bis Tarasius erscheint, ...* so erlaubt das noch keine endgültige Feststellung, dafs es sich in diesem Fall um eine echte Bühnenanweisung handelt. Immerhin läfst der Umstand, dafs eine höchst triviale Trompete den Geist ankündigt, nicht auf eine romanhaft gedachte Zwischenbemerkung schliefsen; dann wäre lieber „höllische Musik" oder ähnliches gesetzt worden. Nun fährt jene Anweisung aber noch realistischer fort: *um welchen auf blofser Erden etliche Lichter sonder Leuchter vorkommen, die nachmahls zugleich mit ihm verschwinden.* Das allein ist geblieben von dem Zauberhauch, der ein Gespenst umwittert! Das ist keine epische Beschreibung, sondern der Telegrammstil der Bühne; das ist geschaut mit dem Auge des Theatralikers!

Nun ist zwar richtig, diese Bemerkung findet sich in der Ausgabe von 1663 zugesetzt, und in den beiden ersten Auflagen findet sich nur eine einzige, rein mimischer Natur[2]). Das auszudeuten gehört in das Kapitel über die Entwicklung der Bühnenanschauung bei Gryphius. Aber läfst uns eine solche Tatsache nicht wieder auf unübersteigliche Schwierigkeiten blicken: was ist mit so spärlichen Szenenanweisungen anzufangen, was mit einem Stück, das zunächst fast ohne jede Zwischenbemerkung veröffentlicht wurde? Falls es richtig ist, dafs die Bühne dem echten Drama immanent ist, so müssen

---

[1]) III, 2. Trauerspiele, abgekürzt Trsple, S. 74.

[2]) IV, 3. Trsple S. 96.

sich Methoden finden lassen, um aus dem bloſsen Text darauf zurückzuschlieſsen.

Welches sind die charakteristischen Eigentümlichkeiten, die auf einen bestimmten Typus der Bühne schlieſsen lassen? Die erste Frage, die vor allen andern beantwortet sein muſs, ist die: Liegt eine deutliche Vorstellung von der Illusionsbühne zugrunde? Das Charakteristikum dieser Bühne in jener Zeit ist die Zweiteilung in Vorder- und Hinterbühne. Durch diese Einrichtung erhalten die Stücke eine ganz bestimmte Eigenart der Szenenfolge. Mit der Bejahung dieser Frage ist zugleich das Vorhandensein eines Zwischenvorhanges oder des ihn ersetzenden zweiteiligen Prospektes, des Schnurrahmens bei Furttenbach, bewiesen. Aus welchen Kriterien darf auf die Zweiteiligkeit der Bühne geschlossen werden? Ein einfacher Wechsel der Dekoration, mag er auch noch so ausdrücklich vorgeschrieben sein, berechtigt dazu nicht. Er kann, wie es die Beschreibung Furttenbachs zeigt, durch das Auswechseln der Schnurrahmen als reine Veränderung der Vorderbühne entstehen.

Das Problem des Vorhanges ist ja für die Bühnentypen jener Zeit von höchst eigener Natur. Furttenbach wie Harsdörffer hatten den vorderen Vorhang gefordert, die Opern- wie die Jesuitenbühne besaſs ihn sicher. Sein Zweck bestand darin, die neue Dekoration zu enthüllen, einer Steigerung der Illusion zu dienen. Es war auch schon Brauch, ihn beim Aktschluſs fallen zu lassen, aber erst Schiller lieſs ihn zu wirksamem Verhüllen eines Bildes wirklich mitspielen. Es ist nun ein solches Verharren der Personen in festen Stellungen, solch ein „Bühnenbild", auch zu Anfang des Aktes möglich und gebräuchlich; der Vorhang enthüllt die schon versammelten, in Positur gesetzten Personen. Diesen Effekt weiſs unser Dichter sehr wohl auszunützen, ebenso wie die Wandertruppen! Das ermahnt uns, vorsichtig zu sein und aus solchem Szenenanfang oder -schluſs nur auf die Zweiteiligkeit der Bühne, auf den Zwischenvorhang, nicht gleich auf den vorderen Vorhang zu schlieſsen. Seine Existenz erfordert einen besonderen Nachweis. Hier könnte der Einwand erhoben werden, daſs es sich um ein Hereintragen unserer Gewohnheit handelt, daſs jenes Publikum vielleicht gerade ein Vergnügen an dem prunkvollen Aufzug

oder dem Abgehen fand. Zum Teil sprechen, beispielsweise bei Jesuitenstücken, die Szenenanweisungen dagegen. Jedenfalls ist das Vorhandensein reicherer Dekoration, namentlich von Versatzstücken, ein sicherer Gegenbeweis. Die Benutzung von Möbeln auf der Vorderbühne ist in jener Zeit unbekannt, zum mindesten nicht Brauch. Wirkliche Ausstattungsszenen weisen daher bei allen Typen auf die Hinterbühne, das bleibt so bis in die Zeit unserer Klassiker. Das zweite sichere Kriterium für die Lokalisierung einer Szene auf der Hinterbühne ist also die Notwendigkeit, das Vorhandensein gröfserer Versatzstücke anzunehmen, die eben nur unter dem Schutze des Zwischenvorhanges hingesetzt oder fortgeräumt werden können. Nicht in gleichem Mafse beweiskräftig ist die Anzahl der auf der Bühne befindlichen Personen; wie Kupferstiche und auch manche Grundrisse zeigen, hatte die Vorderbühne oft eine recht beträchtliche Tiefe. Eine gar zu grofse Personenzahl legt aber natürlich die Benutzung der Hinterbühne sehr nahe. Dafs für intimere Szenen eine kleine Bühne der richtige Rahmen ist, wurde durchaus nicht immer beobachtet. Gerade die Kupferstiche, die allerdings durchgängig Illustrationen zu Opern sind, zeigen häufig ganz wenige Personen auf einer viel zu grofsen Bühne. Instinktiv macht sich immerhin eine gewisse Anpassung von Szenencharakter und Bühnenbild bemerkbar, oft wohl mehr aus dem Feingefühl des Dichters als dem Theaterbrauch folgend. Gewisse Arten von Szenen, wie die beliebten Staatszeremonien, Audienz- und Gerichtsszenen, Hinrichtungen, Magier und Meeresszenen erfordern, kraft ihrer Dekoration wie Personenzahl, die ganze Bühne. Der Prunk, den man zu entfalten nicht zögerte, konnte eben nur auf der Hinterbühne recht vorgeführt werden. Auf ihr nur konnte Thron und Altar, Schaffot und Scheiterhaufen und manche mit besonderen Tricks verbundenen Versatzstücke oder Maschinen aufgebaut werden. Überhaupt ist ein Fehlen jeden Anhaltspunktes oft schon ein Hinweis auf die Vorderbühne. Eine besonders prägnante Stellung der Personen kann unter Umständen auch eine Lokalisierung ermöglichen. Die näheren Umstände des Auftretens wie des Abgehens der Personen bestimmen nicht nur die Stellung in jenem Augenblick, sondern vermögen über Länge und Tiefe des Bühnenfeldes Auskunft zu geben. Je nachdem eine Person

einen weiten Weg bis zu ihrem Standort, also bis zur Vorderbühne, zurückzulegen hat oder nicht, sprechen wir von einem langen oder kurzen Auftreten. Auch die Bestimmung der Lage wie der Zahl der Versenkungen kann für die Lokalisierung der Szenen wichtige Dienste leisten. Kompliziertere Effekte werden meist der Vorbereitung auf der Hinterbühne bedürfen, also für diese sprechen.

Die Fülle der Kriterien vermag uns mit Sicherheit abgesehen von allen direkten szenischen Anweisungen die Frage zu beantworten, ob der Dichter sein Stück für die Illusionsbühne gedacht hat oder nicht. Damit stehen wir recht eigentlich vor den Problemen. Der Arten der Illusionsbühnen waren ja so viele und leider so fein differenzierte. Haben wir erstlich die Möglichkeit, auch nur einigermafsen Wahrscheinliches über den Typus aus den Stücken herauszulesen? Am merklichsten hatten wir noch die Wanderbühne sich scheiden sehen. Auf die Entscheidung bemalter Schnurrahmen oder schlichter Mittelgardinen kommt es an. Da sind zunächst selbstverständlich die direkten Bühnenanweisungen von hohem Wert. Der Ausdruck kann schon in die rechte Richtung weisen. Aulaeum bezeichnete bereits bei den Römern den während des Spieles aufgewickelt am Boden oder in einer Vertiefung längs des Proszeniums eingesenkt liegenden Vordervorhang. Ihn pflegten die Jesuitenstücke auch von dem siparium, dem Zwischenvorhang, zu scheiden. Nach diesem Gebrauch sind etwaige lateinische Notizen zu beurteilen. Auch bei den Wandertruppen scheint sich eine gewohnheitsmäfsige Bezeichnung herausgebildet zu haben. Sehr häufig findet sich die Anweisung „wird zugezogen“, doch auch „Mittelguardine auff“, auch gelegentlich „werden die Vorhänge aufgezogen“. In Schulstücken und den ihnen nahestehenden „volkstümlichen“ findet sich oft der Ausdruck „Tapet“ und „Teppich“. Das bedeutet keineswegs in unserem Sinn einen Teppich oder irgend ein rein ornamental gemustertes Gewebe, sondern in der Theatersprache gerade bemalte Leinwand, wie auch Harsdörffer[1]) den Zwischenvorhang auf seinem Kupfer als einen „gemalten Teppich“ andeutet. Einen Fingerzeig vermag also

[1]) Gesprächspiele VI, S. 46.

bereits die Ausdrucksweise der szenischen Bemerkungen zu geben. Das sicherste Kriterium jedoch liefert das Gefüge der Szenen. Wir hatten für die Wanderbühne aus der Not ihrer dekorativen Ausstattung einen regelmäfsigen Wechsel von wenig wichtigen Szenen auf der ziemlich gering durch wenige Kulissen charakterisierten Vorderbühne und den grofsen Aktionen mit reichlicherer Dekoration und sonstiger Ausstattung auf der Hinterbühne den Stücken eine leicht erkennbare Struktur aufzwingen sehen. Vor allzu plumpem Zutappen mufs man sich freilich hüten. In diesem Fall darf nicht aufser acht gelassen werden, dafs die Schulstücke in der Szenenfolge ähnliche Abwechselung zeigen. Da gilt es, zuerst darauf zu sehen, was denn der Vorderbühne zugemutet wird. Findet sich das stereotype „vorne Wald, hinten Zimmer" wie im „unglückseeligen Todes-Fall Caroli XII", so spricht das eindringlich für die Wanderbühne. Manchmal ist auch der Umstand von Nutzen, dafs bei den fahrenden Komödianten die Vorderbühne recht flach ist, die Bühne überhaupt an Tiefe zunimmt, je näher sie dem Typus der Prunkoper rückt. In dieselbe Richtung deutet die Zahl der Türen, obzwar sie nur eine ungefähre Berechnung der Gassen erlaubt. Die Amsterdamer Schouwburg besafs eigentlich nur einen Zugang zur Vorderbühne, weil an der andern Seite der Platz des Orchesters war. Aufklärung über ihre Gröfse und über das Vorhandensein von Kulissen läfst sich unter Umständen aus solchen Beobachtungen schöpfen.

Eigentlicher Träger der Handlungen wird also bei den Wandertruppen stets die Hinterbühne sein, ob sie nun reich oder kärglich dekoriert ist und gleichviel, ob ein theatralisch begabter Verfasser auch den Szenen auf der Vorderbühne Bedeutung und künstlerische Verwendung gibt. Während der geborene Theatraliker solche Auftritte zu nutzen und zu unentbehrlichen Gliedern seines Kunstwerkes zu formen weifs, werden sie bei kleineren Geistern stets den Eindruck des Unorganischen machen. Solche „Flickszenen", die nur deshalb da sind, weil es zwei auf der Hinterbühne spielende wichtige Szenen um jeden Preis zu verbinden gilt, sind für die Bestimmung des Bühnentypus von grofser Bedeutung.

Bei den Schulstücken und den ihnen nahestehenden „volks-

tümlichen"[1]) ist die Vorderbühne meist durch bemalte „Tapeten" abgeschlossen; die „Schnurrahmen" erlauben eine feste Lokalisierung des Schauplatzes, die der Berufene sich zunutze zu machen verstehen wird. Darauf werden nicht allein szenarische Überschriften wie „Das Zimmer der Königin" oder „Königlicher Lustgarten" hindeuten, sondern vor allem ausgesprochene Bezugnahme der handelnden Personen auf die Örtlichkeit. Die Zeit der „gesprochenen Dekoration" ist ja schon lange vorüber.

Läfst sich eine geregelte Folge von Vorder- und Hinterbühne nicht feststellen, wird vielmehr die Vorderbühne direkt ins Spiel hineingezogen und für besonders effektvolle Szenen die Hinterbühne aufgespart, so dürfen wir auf den durch das Jesuitentheater repräsentierten Typus schliefsen. Rasche Veränderungen der Vorderbühne sind hier gebräuchlich. Bühnenbilder sind höchstens zu Anfang des Aktes, der nun stets durch das Heben des vorderen Vorhanges eingeleitet wird, auf der Vorderbühne möglich. Die Opernbühne unterscheidet sich davon nur durch die Reichhaltigkeit ihrer Ausstattung, abgesehen vom Charakter der Stücke. Die Ausnutzung der Beleuchtung läfst eine fortgeschrittene und üppigere Ausstattung erraten.

Handelt es sich nicht nur um rein literarische Quellen, sondern mehr um theatralische Vorbilder, so sind auch solche szenischen Vorbilder zu beachten, da der Dichter mit dem Bilde einer ihm besonders greifbar vorschwebenden Situation auch jene fremde Bühne für die betreffende Szene, ja selbst für das ganze Stück übernommen haben kann. Die Entwicklung der Bühne im 17. Jahrhundert geht rasch vor sich; darum können die Jugendstücke eines Dichters für eine ganz andere Bühne als die späteren geschrieben sein, oder er bevorzugt zunächst etwa das gelehrte Schuldrama mit seiner einfacheren Inszenierung, geht aber dann, der Fortentwicklung des Zeitgeschmackes folgend, zu der prunkvolleren Art des Jesuiten-

---

[1]) So bezeichnet sie Siegfried Mauermann, Die Bühnenanweisungen im deutschen Drama bis 1700, S. 140 ff., Palaestra C II (Berlin 1911). Die Arbeit vermag uns leider nicht die erwartete Beihilfe zu leisten. Über die Mängel dieser viel zu summarischen und auf zu geringer Materialausnutzung gebauten Abhandlung habe ich mich eingehend geäufsert in den „Neuphilolog. Blättern", 19. Jahrg., 11.—12. Heft, S. 440—444; Aug.-Sept.-Heft 1912.

oder Hoftheaters über. Auch Umarbeitungen müssen recht genau daraufhin betrachtet werden, ob sie eine Änderung oder Fortentwicklung der ursprünglichen Bühnenanschauung des Verfassers erkennen lassen. Des Dichters Anschauungen über das Spiel des Schauspielers brauchen nicht notwendig mit dem Typus der Bühne zusammenzuhangen; entweder zu selbständige Ansichten über Mimik oder gerade der Mangel jeglichen Interesses für das Gestaltwerden seines Wortes mögen der Grund sein. Übereinstimmungen sind darum desto wertvoller. Also vermag alle Schärfe wie Eindringlichkeit der Untersuchung anscheinend nichts als ein schwaches Spinngewebe von Wahrscheinlichkeiten zu weben? In der Tat ist es nichts als eine Hypothesis, die wir auf solche Weise gewinnen — wie bei aller wissenschaftlichen Forschung. Die Spinnfäden härten sich zu stählerner Haltbarkeit, wenn diese Grundannahme eine lückenlose Gesetzlichkeit ergibt, das Lebensgesetz des theatralischen Werkes entdeckt. Das Experiment erweist die Haltbarkeit. Vor allem Kupferstiche, dann aber auch tatsächliche Aufführungen bieten die Möglichkeit solcher Prüfungen. Besonders aufschlufsreich sind Bearbeitungen für andere Bühnentypen und endlich Übersetzungen des Dichters, sonderlich wenn sie auch in seine Bühnenanordnung übergesetzt sind. So weben mannigfache Wahrscheinlichkeiten eine Notwendigkeit.

Fünftes Kapitel.

Cardenio und Celinde als Musterbeispiel.

„Cardenio und Celinde“ soll als Musterdrama dienen, den Bühnentypus festzustellen. Nicht allein ist es durch zahlreiche szenische Anweisungen ausgezeichnet und wird also wohl klar vor des Dichters Phantasie gestanden haben, es dürfte sich auch deswegen empfehlen, weil hier kein theatralisches Vorbild den Dichter beeinflufst hat. Zudem ist es ein vollwertiges Glied von Gryphius' künstlerischem Schaffen, enthält ein Thema, das ihn viel und lange beschäftigt hat. Er berichtet in der Vorrede selbst „die Fabel in Italien vor eine wahrhafte Geschicht mitgeteilet“ bekommen zu haben[1]). Es liegt kein Grund vor, daran zu zweifeln. Er mag in Italien, vielleicht in Bologna, die Übersetzung Cialdinis von Montalvans „succesos y prodigios de amor“ oder allein die darin enthaltene Novelle „La fuerça del desengaño“ in Händen gehabt, oder erzählt bekommen haben[2]); jedenfalls hat sie auf den späteren Verfasser der Kirchhofsgedanken bedeutenden Eindruck gemacht. Der Gang über den Kirchhof in der Nacht vor seiner Rückreise von Amsterdam nach Stettin rief die Erinnerung wieder wach, und er erzählte die Geschichte seinen Freunden. Auf ihr Drängen versprach er, sie ihnen aufzuschreiben, vielleicht als episch reflektierendes Gedicht. Er hatte ja in Strafsburg 1646 das vierte Buch der Sonette zusammengestellt[3]). Der Plan

---

[1]) Trsple, S. 263.

[2]) Entdeckt von Max Herrmann, vgl. Referat in Deutsch. Lit. Ztg. 1893, S. 184 f., benutzt von Neubauer, Stud. z. vgl. Lit. Gesch. II, S. 133 ff.

[3]) Vgl. die Widmung, Trsplo, S. 129, sowie die Vorrede zu den „Teutschen Reimgedichten“, ebd. S. 18 und Palm, Lyr. Ged. S. 601.

geriet wohl dann in Vergessenheit. Nicht unwahrscheinlich ist es, dafs Harsdörffers 1649 erschienenes Buch „Der grofse Schauplatz jämmerlicher Mordgeschichte“ Gryphius durch seine 36te Novelle, deren Quelle der Verfasser nicht angibt, wieder an den alten Stoff von Theodoro und Lucretia — wie sie bei Montalvan heifsen — erinnerte[1]). Auch zur neuen Bearbeitung des „Karl Stuart“ regte ihn ja Zesens neu erschienenes Buch „Die verschmähte, doch wieder erhöhte Majestät ...“ an.

Der Name Cardenio, den er bei Harsdörffer fand, rief Erinnerungen an holländische romantische Schauspiele wach, wie das Citat aus Jamblichos' „De Mystere“ ihm den Namen für seinen Magier im Leo Armenius lieferte[2]). Im Mai 1650 trat Gryphius sein Amt als Syndikus an; so ist es höchst wahrscheinlich, dafs in jener Zeit sich die Antithese von der Welt Wollust und dem Schrecken des Todes zu einem Drama auswuchs.

Der Konzeptionspunkt ist zweifelsohne jene Antithese von Weltlust und Todesgrauen, jene Szene im Lustgarten (IV, 5), der sich „plötzlich in eine abscheuliche Einöde“ verändert, Olympia aber in ein „Totengerippe, welches mit Pfeil und Bogen auf den Cardenio zielet“ (S. 319). Damit war zugleich der Charakter der Bühne gegeben: die barocke Verwandlungsbühne. Wir wissen ja, eine solche Verwandlung selbst der Telari Furttenbachs geschah „in einem nun / und Augenblick (ja so geschwind / dafs die Zuseher in solcher eylfertige Veränderung bestürzt werden / auch kaum wissen mögen / wie ihnen geschiehet / dannhero sie gleichsam verzucktes Sinnes dasitzen / welche transmutation dann / des Menschen Geist sonderliche Erquickung bringet ...)“. Da Cardenio in Übereinstimmung mit seiner eigenen Erzählung im V. Akt (Vers 201 ff.) ohnmächtig zusammenstürzt (Vers 213 ff.), so mufs der Schnurrahmen sich vor der Gruppe geschlossen haben, was entschieden das bühnenwirksamste ist. Seine beiden Flügel stellten nun eine Kirche vor, die Kulissen einen Kirchhof. Ob diese wirklich verändert werden mufsten, bleibt dahingestellt. Die Sträucher (IV. A. Vers 204), die Blumen und Cypressen (V. A. Vers 87)

---

[1]) Boxberger, Archiv f. Lit. Gesch. XII. S. 219.
[2]) Harring, a. a. O., S. 48.

werden wohl auf die Kulissen gemalt, nicht Versatzstücke gewesen sein. Ein paar Grabsteine an die Kirche gemalt genügten wohl schon. Wie dem auch sei, jedenfalls gehen in dieser folgenden Szene Tyche, Celinde und Cleon in die Kirche, auf die Hinterbühne. Der Zwischenvorhang mufs also die Kirchentür dargestellt haben. An ihr kniet auch Cardenio in dem folgenden Auftritt (Vers 301); zunächst war sie angelehnt; Cardenio öffnet sie (Vers 317) und tritt ein. Damit müssen die Schnurrahmen zurückgezogen werden, und die ganze Bühne liegt als Kirche dekoriert offen dar. Von oben hängt die ewige Lampe „an golddurchwürckter Schnur“ herab, „ein köstlich helt Kristall ... in reiches Silberwerck vor Anstofs eingesenckt“ (Vers 320 ff.). Cardenio nimmt eine Kerze vom Altar und zündet sie an dem Dochte der Ampel an. Der Sakristan Cleon läuft wohl hinten seitlich ab, und dadurch auf die Richtung aufmerksam gemacht findet Cardenio an der Seite die geöffnete Gruft. Die Stellung scheint folgendermafsen dem Dichter vorgeschwebt zu haben: Cardenio tritt durch die Mitte des Zwischenvorhangs ein; vor ihm, wohl um die Bühne zu erhellen, hängt eine Ampel, dahinter steht in nicht grofser Entfernung der Altar mit den Lichtern. Kaum hat der Held deren eines entzündet, so sieht er die Leiche des Marcellus lehnen, also wohl nahe dem Altar. Auf derselben Seite mufs sich dann auch die Gruft befinden, von der her Cleon nach der entgegengesetzten Seite fortrennt. Die Gruft mufs dem Zuschauer sichtbar gewesen sein, denn die Szene mit Celinde spielt sich ja nur in und vor ihr ab. Da Cardenio von ihr sagt ‘Sie steige zu mir auf’ (Vers 371), Celinde um seinen Arm bittet, sie heraufzuziehen (Vers 373), so ist es wohl unzweifelhaft, dafs die Versenkung als Gruft verwendet wurde. Eine Seitentür auf der Hinterbühne ist durch das Davonlaufen Cleons angedeutet, doch könnte er auch nach vorne geeilt sein. Vielleicht waren die Kulissen der Vorderbühne gar nicht verändert worden. Das jedenfalls ist ganz sicher, dafs die Hinterbühne als Kirche ausgenutzt und reichlich dekoriert war. Sie dürfte nicht sehr tief, aber breit gewesen sein. Die Zweiteiligkeit der Bühne ist durch diesen Wechsel des Kirchhofes in die Kirche und durch die notwendige Erweiterung der Bühne festgestellt, zugleich mit dem

interessanten Ergebnis, dafs der Zwischenvorhang gemalt gewesen sein wird. Auch die Amsterdamer Bühne stellte einen Kirchhof mit einer Kirche an der einen und einem Schlofs an der andern Seite öfter dar, so etwa in Vondels Salmoneus (Vers 56—59). Aber dieser noch von Cronegk im „Olint und Sophronia" benutzte Schauplatz befindet sich auf der Hinterbühne und ist also grundverschieden, ja direkt entgegengesetzt dem hier vorgeschriebenen.

Es fragt sich vor allem, wie es mit der Verteilung der Auftritte und ihrer Schauplätze auf die Bühnenfelder bestellt ist. Den charakteristischen Wechsel von Vorderbühne und Hinterbühne ergibt auch eine weitere Szenenreihe. Das ist die Folge: „Lysanders Haus" und „Cardenii Gemach". Die dritte Szene des dritten Aktes, vielleicht die lebensvollste, die Gryphius je geschrieben, ist vor allem aufschlufsreich. „Der Schau-Platz ist Cardenii Gemach" (S. 305). Dafs wir es hier im Eingang mit einem Bühnenbild zu tun haben, ist unbestreitbar: Cardenio sitzt offenbar an einem Tisch, vor sich Briefe und in einer Schatulle die anderen später gebrauchten „Liebesgeschencke". Die Szenenüberschrift gibt den gesamten Verlauf der Szene an. „Cardenio zündet ein Feuer an und verbrennet etliche Briefe und Liebesgeschencke" (S. 305), es mufs sich also nicht fern vom Tisch ein Kamin mit einem Feuer befunden haben. In der eben besprochenen Szene in der Kirche konnten wir eine Versenkung für die Hinterbühne feststellen, die aller Wahrscheinlichkeit nach ziemlich seitlich und nach hinten zu gelegen haben mufs (vgl. „Leo." II, 6). Es ist für die recht entwickelte und Kunststücke, nicht zum mindesten pyrotechnischer Art, liebende Theaterkunst des Barock sehr möglich, dafs die Versenkung mit dahinter aufgebautem Kamin hier verwendet wurde, oder aber eine Kulisse. Das erstere ist jedoch bei weitem passender, da Cardenio öfter, besonders zum Schlufs nahe am Kamin steht und die Asche betrachtend deklamiert (S. 306). Das Feuer, das unbedingt brennen mufs, konnte allerdings auch durch ein kleines Gräblein, wie sie Furttenbach vor jeder Kulisse anlegte, emporlodern. Mit den ersten Worten der Szene zündet oder — was wahrscheinlicher erscheint — facht Cardenio jenes Feuer an. Das mit einem Tisch oder wohl auch Stuhl ausgestattete Zimmer treffen wir auch in der Katharina von

Georgien als Gemach des russischen Gesandten. Ganz ähnlich ist die Situation noch in dem Bandenstück vom „unglückseligen Todesfall Caroli XII.“, auch dort enthüllt der Zwischenvorhang den am Tisch sitzenden König[1]). Auch Gottscheds „Sterbender Cato“ zeigt in der ersten Szene des letzten Aktes „Cato allein, der in tiefen Gedanken sitzt und ein Buch in den Händen hat. Es liegt neben ihm ein bloſser Degen auf dem Tische, und an der Seite steht ein Ruhebette“. Am Schluſs dieser Szene heiſst es: „Der innere Vorhang fällt zu“. Nicht anders ist die Ausstattung von Maria Stuarts Gemach bei Kormart. Die Königin sitzt an einem Tisch und liest in der Bibel (IV, 1). Ein andermal schreibt sie drei Briefe (III, 6), dann wieder setzt sie sich zum Abschiedsmahl an die Tafel (III, 6). Ebenfalls als Bühnenbild wie Karl XII. am Tische sitzend wird die schottische Königin vom Zwischenvorhang enthüllt (III, 1). Wenn das selbst die Wanderbühne leisten konnte, dann ist Gryphius' Überschrift mit der darin enthaltenen Angabe über die Dekoration der Hinterbühne nichts ungewöhnliches und bühnenfremdes. Auf die eben besprochene Szene folgt das allegorische Zwischenspiel. Die Zeit führt dem Menschen die Jahreszeiten vor, um das vanitatum vanitas, den Grundgedanken des Stückes, recht eindringlich den Hörern einzuschärfen. Der Reihen wiederholt eine darauf bezügliche Strophe. Für das Ganze genügt die Vorderbühne vollauf. Der Zwischenvorhang wird also die letzte Szene verhüllt haben, so daſs die Bühne abgeräumt und verändert werden konnte. Aus dieser wohl einwandfreien Lokalisierung von Cardenii Gemach auf der Hinterbühne ergibt sich notwendig, daſs die vorhergehenden Szenen auf der Vorderbühne gespielt haben müssen. Ihr „Schau-Platz stellet Lysanders Haus vor“ (S. 300), d. h. Lysanders Behausung, ein Gemach in Lysanders Haus. Irgendwelche Versatzstücke sind nicht erforderlich. Die Personen sind Olympia und ihr Bruder Vireno (III, 1) und Olympia allein (III, 2). Der Ort hat zwei Türen, eine nach auſsen, durch die Viren abgeht, und eine nach innen für Olympia. Ob beide Personen im Gespräch auftreten oder schon da sind, läſst sich nicht entscheiden.

---

[1]) Heine, Das Schauspiel der deutschen Wanderbühne, S. 49 (Halle 1889).

Ebensowenig ist das in der Szenenfolge des fünften Aktes möglich, die der besprochenen genau parallel verläuft. Viren überbringt dort Olympia und ihrem Gatten die Bitte Cardenios, zu ihm zu kommen. Er hat alles schon vor Anfang des Aktes berichtet, und aus den Erwägungen, ob ihm zu folgen ist, erfährt das Publikum den Inhalt. In der folgenden Szene, der letzten des Stückes, finden sich alle Personen in Cardenios Gemach zusammen. Denn obwohl merkwürdigerweise die Szenenüberschriften in diesem Akt mit einem Male fehlen, ergibt sich der Ort unmifsverständlich aus dem Text. Es mufs also zwischen den beiden Szenen eine ganz geringe Pause gelegen haben, so dafs die abgehenden Personen sich in das Bühnenbild der folgenden Szene einreihen konnten. Diese beginnt mit einem Dank Cardenios an Viren (Vers 61 ff.), dann gibt er seiner friedlichen und versöhnlichen Stimmung gegen Lysander und endlich seiner Ehrerbietung gegen Olympia Ausdruck (Vers 64 ff.). Der Dichter scheint also den Anfang der Szene als Begrüfsung der Ankommenden durch Cardenio, der mit Celinde und seinem Vertrauten Pamphilius auf der Bühne von Anfang an da sein mufs, gedacht zu haben. Damit ist die Pause auf ein Minimum beschränkt. Sowie die Bühne leer ist, verwandelt sie sich, wird nämlich der Zwischenvorhang aufgezogen. Sieht diese Szenenführung nicht fast wie ein Bühnenzwang aus? Wäre es nicht natürlicher gewesen, Cardenio zu seiner Abbitte zu Viren kommen zu lassen? Demnach gewährt uns damit diese Szene die beste Bestätigung für unsere bisher ermittelten Resultate der Lokalisierung. Aufserdem die Erkenntnis: zwischen den Szenen innerhalb des Aktes darf keine gröfsere Pause eintreten; die Handlung auf der Hinterbühne schliefst sich unmittelbar an die der Vorderbühne an. Der Zwischenvorhang ist unbedingt nötig. Der Vordervorhang ist nicht erweisbar; existiert er, so darf er innerhalb der Akte nicht in Aktion treten; und Bühnenbilder, die nicht verschmäht werden, sind also im Inneren eines Aktes nur auf der Hinterbühne möglich. Aufserdem ist dadurch die Lokalisierung der beiden Gemächer, wie sie schon aus dem dritten Akt folgte, zur Gewifsheit erhoben. Virens Zimmer befindet sich auf dem vorderen, Cardenios auf dem hinteren Bühnenfeld. Wir dürfen nunmehr, trotzdem nur zwei Personen, Cardenio und sein

Freund und nachher Cardenio und sein Diener, die Szenen füllen, den Ort des ersten Aktes, den die Szenenüberschrift ausdrücklich als „Cardenii Gemach“ bezeichnet (Vers 271) als jenes Gemach auf der Hinterbühne annehmen. Das Stück, das mit einer Szene auf der Hinterbühne beginnt, scheint möglicherweise wieder ein Bühnenbild am Anfang zu zeigen. Sollte daraus das Fehlen eines Vordervorhanges zu folgern sein? Dagegen könnte allerdings der zweite Akt sprechen. Der „Schauplatz bildet einen Lustgarten ab“, auf dem sich „Celinde singend und spielend auf einer Lauten“ befindet (S. 289). Ein Bühnenbild entspräche nicht nur dem „bildet ab“ der Szenenüberschrift. Sehr möglich ist es, dafs Celinde auf einem Versatzstück, einem Felsen oder einer Rasenbank, sitzt. Wenn der Chor des ersten Aktes auf der Vorderbühne auftritt, so wäre Zeit und Gelegenheit, den zweiten Akt mit einem Bühnenbild ohne vorderen Vorhang beginnen zu können. In dem Augenblick jedoch, da Celinde ein Messer „erwischt“, mufs sie ziemlich weit vorn stehen, Sylvia und Tyche, die ihr in den Arm fallen, müssen nämlich unbemerkt von hinten aufgetreten sein. Das beweist nur, dafs Celinde etwa nach dem Lied, das sie auf der Hinterbühne sitzend vorgetragen, nach vorn kommt. Für die Bestimmung der Tiefe der Bühne läfst sich kein sicherer Schlufs daraus ziehen, der Lustgarten würde sich auch auf der Vorderbühne darstellen lassen. Für die Zahl der Personen reicht diese auch vollkommen aus, und das Versatzstück auf ihr würde bei dem am Schlusse des Aktes etwa fallenden Vordervorhang sehr wohl weggeräumt werden können. Für die Vorderbühne spräche das Beispiel Furttenbachs, dem wir Gryphius' Vorstellung zum mindesten in diesem Stücke sehr nahe kommen sahen. Auf dem Amsterdamer Tooneel dagegen liefs sich wegen des unbemalten Zwischenvorhanges ein Garten oder Wald nur auf der Hinterbühne darstellen. Die Stücke, Repertoirstücke wohlgemerkt, verlangen ihn öfter, natürlich nie für eine Füllszene auf der Vorderbühne. In Jan Voss' Schlager „Aran en Titus“ ist im zweiten und vierten Akte der Ort ein „bosch“. Bemerkenswert ist, dafs man dort in den Garten durch die Gefängnistür kommt; das braucht aber nicht für die Vorderbühne zu sprechen. Brederoos „Het Daghet uyt den oosten“ beginnt gleich „in de groene gaerde“ und verlangt ein „konstrijcke

Stræl-Fonteyn", die auch im Verzeichnis der Requisiten des Tooneels angeführt wird. Mag nun eine solche Erinnerung in Gryphius fortwirken, jedenfalls wird die Kulissenbühne nicht allein vorne einen Lustgarten haben darstellen können. Der Reyhen zum Schlufs des Aktes mag sehr wohl auf demselben Platz auftreten, da er die Moral aus dem eben Dargestellten zieht. Durch das Zusammenschieben der Schnurrahmen oder aber durch das Fallen des Aktvorhanges wird es möglich, den folgenden Akt mit Lysanders Gemach auf der Vorderbühne und womöglich mit einem Bühnenbild zu beginnen, falls nämlich ein Vordervorhang existierte. Nun kommt ein Lustgarten indessen noch einmal vor, nämlich in jener den Konzeptionspunkt enthaltenden Szene (IV, 5). Dort ist der Bühnenraum durch die Stellung der Szene mitten im Akt, also durch die Abhängigkeit von den vorhergehenden und folgenden Schauplätzen wesentlich genauer bestimmt. Die folgende Dekoration „stellet einen Kirchhof mit einer Kirchen vor" (IV, 6), die wir als Vorderbühne festlegen konnten. In diesem Falle ist also ganz sicher die Hinterbühne benutzt worden, und es ist wenig wahrscheinlich, dafs zwei verschiedene Dekorationen selbst von einer reich ausgestatteten Bühne zur Darstellung der beiden Lustgärten verwendet sein sollten; dem Dichter wird sicherlich nur ein einziger Lustgarten vorgeschwebt haben. Will man diese Feststellung nicht als direkten Beweis gelten lassen, so erhöht sie doch beträchtlich die Wahrscheinlichkeit, für den Lustgarten des zweiten Aktes ebenfalls die Hinterbühne anzusetzen.

Der Schauplatz der vorangehenden Szenen (IV, 1—3) „ist um Lysanders Haus". Es ist augenscheinlich eine Strafse, kein Platz, denn Cardenio spricht von den „Gassen sonder Volk" und den geschlossenen Häusern, und später: „Nun sich die Gasse teilt". Lysander redet ausdrücklich von der Nachbarschaft (S. 315, Anm. 13) und davon, dafs er nicht die „Gassen rege" machen wolle und deswegen zu Fufs komme. Gryphius scheint sich die Dekoration folgendermafsen gedacht zu haben. Auf der einen Seite vorne eine Gasse, durch die Cardenio auftritt. Er sieht aus Lysanders Haus das Gespenst in Gestalt Olympias treten. Dies mufs in beträchtlicher Entfernung geschehen, also etwa hinten oder auf der andern Seite. Abgesehen davon,

dafs aufser der Kirchentür (IV, 7) sich noch nie ein Auftreten aus dem Hintergrund bisher erweisen liefs, es in jenem Auftritt sich aber um etwas anderes, nämlich um einen Szenenwechsel handelt, spricht dagegen der Umstand, dafs die Szenen 2—4 vor jener Tür spielen. Dies alles, sonderlich auch die Bewillkommnung des heimkehrenden Gatten durch Olympia in die Tiefe des Hintergrundes natürlich der ganzen Bühne zu verlegen, würde keinem Regisseur einfallen, selbst nicht in jener deklamatorischen Zeit. Das Haus Lysanders mufs sich also auf der anderen Seite der Bühne befunden haben. Nun aber kann wiederum nichts anderes als nur jenes Haus die Seitendekoration gefüllt haben; höchstens dafs noch eine Tür in den Hof führte, und auch dies erscheint schon unwahrscheinlich. Auf dieser Seite gibt es nur einen Abgang, die Haustür. Dazu sind aber zwei Kulissen nötig. Wie sie gemalt sein mufste, geht anschaulich aus Pozzos Rissen hervor, recht deutlich auch aus den Dekorationen von Guisippe Galli-Bibiena für Wien[1]). Die vordere Kulisse zeigt also wahrscheinlich einen Teil der Hauswand und die nach vorn gelegene Umrahmung der Tür, die zweite den hinteren Teil des Türrahmens und die Fortsetzung der Hausfront. Auf diese Art wurde ja, wie Pozzo zeigt, die Tür des Antichambres und anderer Innenräume überhaupt, ebenso auch Fenster dargestellt. Es ist nicht unwahrscheinlich, dafs dieses Fenster vielleicht noch eine Kulisse weiter nach vorn gelegen hat. Olympia mufste dann auf einen Tritt in die Höhe steigen, so dafs der Zuschauer sehr wohl den Eindruck des Heraussehens aus dem Fenster hatte. Auf dem Amsterdamer Tooneel wird die Darstellung einer solchen Szene wegen der massiven Gallerie an beiden Seiten der Hinterbühne leichter gewesen sein. Im Gijsbreght (II, 2, Vers 503) allerdings wird die Gallerie in noch markanterer Weise zur Verhandlung des Priors mit den Einlafs heischenden Kriegern benutzt. Da könnte Gryphius für diese Szene oder überhaupt für das ganze Stück die Amsterdamer Bühne vorgeschwebt haben. Bisher hatten wir allerdings für eine solche Annahme nicht den geringsten Anhaltspunkt finden können. Dafs der Zwischenvorhang in den Landesfarben die Kirche, und

[1]) Hammitzsch, a. a. O., S. 146. Fig. 97; die Tür vorn rechts.

die Gefängnismauern dazu den Kirchhof vorstellen sollten, ist zwar alles andere als einleuchtend, aber selbst dann müfste die Hinterbühne dermafsen mit kulissenartigen Behängen verändert sein, dafs sie im Prinzip doch jener beweglichen Barockbühne geglichen hätte, auf der das Stück im ganzen offensichtlich gedacht war. Nun sind wir aber wegen dieser Szene „aus dem Fenster“ noch keineswegs auf die Amsterdamer Bühne angewiesen. Die meist von Santurini herrührenden Bühnendekorationen des schon 1657 eröffneten Münchener Opernhauses St. Salvator zeigen in einem Stich zu dem Textbuch einer Oper, dafs auch bei Kulissenausstattung eine solche Szene möglich war. Wir sehen da etwa zwischen der dritten und vierten Kulisse auf einem Balkon eine Laute spielende Frau, anscheinend mit ihrem Liebhaber[1]). Das kann doch nur durch ein dahinter geschobenes Gerüst möglich gemacht worden sein. Dieses Fenster verlangt aber bei Gryphius noch weniger Umstände. Zum mindesten zwei Kulissen müssen auch an der gegenüberliegenden Seite der Bühne angenommen werden, denn zwei Gassen sind dort nötig. Es teilt sich nämlich, wie Cardenio ausdrücklich bemerkt (Vers 59), gerade dort die Gasse. Nun scheint Cardenio und das Gespenst vorn abzugehen, während sie zuerst sich mehr nach der hinteren Gasse zu hielten; denn es folgen noch 70 Verse Dialog zwischen beiden. Dazu pafst gut, dafs darauf Lysander von hinten auftreten mufs[2]). Noch im Hintergrund wird er den Dorus mit den Rossen fortschicken; er kommt nach vorn und geht dann langsam über die Bühne auf sein Haus zu. Die Wirkung der Szene würde es erhöhen, wenn drei Kulissenstände vorhanden wären und zwischen dem ersten und zweiten die vordere, aber erst zwischen dem dritten und dem Prospekt die hintere Gasse angesetzt werden könnte. Dadurch würde die Tat des Gespenstes, Cardenio fortzulocken und so Lysanders glückliche Heimkehr zu bewirken, viel augenfälliger. Die Entsprechung von Fenster und Haustür — die wenigstens zwei Kulissen erfordern — auf der einen, und der zwei Türen

[1]) Hammitzsch, Der höfische Theaterbau, S. 125, Fig. 83, wahrscheinlich erst aus dem Jahre 1686.

[2]) A u. B differieren Vers 129 ff. im Wortlaut, aber es ist beide Male von 'Hinterhoff' oder 'Hinter-thoren' die Rede, so dafs wohl dieselbe szenische Situation dem Dichter und zwar ziemlich deutlich vorgeschwebt hat.

auf der anderen Seite, die wieder nicht mit weniger als zwei Kulissen dargestellt werden konnten, ist höchst beachtenswert und dürfte alles andere als ein Zufall sein! Das hat sich jedenfalls als sicher ergeben: die Bühne mufs ziemlich lang, aber nicht tief gewesen sein und etwa drei Kulissen besessen haben, wie es den drei Telariständen der Furttenbachschen Vorderbühne, die am Prospekt keinen Abgang zu gestatten scheinen, entspricht, und wie es, ähnlich den Kupfern zur Katharina, auch das 1667 eröffnete Dresdener Komödienhaus zeigt[1]).

Auch die zwei Kulissen tiefe Hinterbühne dieses Theaters dürfte den Typus repräsentieren, wie er unserm Dichter vorgeschwebt hat, und kann für unser Stück zutreffen. Abgesehen davon, dafs eine flache Bühne den Charakter der flachen Gasse besser wiedergibt, hat sich auch aus der Handlung kein Anzeichen für die Hinterbühne, sondern im Gegenteil die Vorderbühne als einzige Voraussetzung ergeben. Da wir es nun zweifelsohne mit einer mit Schnurrahmen ausgestatteten Kulissenbühne zu tun haben, so mufs die folgende Szene (IV, 5; Trsplc S. 318) unbedingt auf der Hinterbühne spielen, da die letzte (IV, 4), vor Virens Haus spielende mit dem Abgang der Personen in das Haus des Lysander schliefst, die neue mit dem Auftreten Cardenios und des Gespenstes in Gestalt der Olympia beginnt. Nun wäre es denkbar, dafs bei einer Bühne, die solche Ähnlichkeiten mit der Furttenbachs hat, nur die Schnurrahmen gezogen wurden, also kein Wechsel der Bühnenfelder stattfände. Jedoch am Schlufs der folgenden Szene mufs ja Cardenio ohnmächtig zusammenbrechen, und der Zwischenvorhang mufs ihn verhüllen, während vorn die neue Szene beginnt. Es kann nun auch nicht so gewesen sein, dafs sich bei der Veränderung die Hinterbühne öffnete, denn die Verwandlung geht jählings, mitten im Vers (Vers 217), vor sich, und Cardenio vollendet nur die Zeile und bricht währenddessen schon zusammen. Allzu gekünstelt wäre es, ihn zu diesem Zweck schnell auf die Vorderbühne taumeln zu lassen. Direkt für die Vorderbühne spricht vielmehr das in Cardenios späterem Bericht (5. Akt, Vers 188) erwähnte Requisit, nämlich der Fels. Auf ihn setzt sich stumm das Gespenst, Cardenio

[1]) Hammitzsch, a. a. O., S. 128, Fig. 85.

setzt sich ihm zur Seite und redet auf es ein. Auf diesem Fleck ging die Entdeckung des Gespenstes nach der Erzählung des Helden vor sich. Nähmen wir gleichsam als Gegenprobe die Art der Bühne Furttenbachs an, so hat uns der Text selbst berichtigt. Es ist nicht anders möglich: diese entscheidende Szene hatte unbedingt auf der Hinterbühne stattgefunden. Damit ist der stete Wechsel der Szenenfelder als bewufste Absicht, als Eigenart der Bühne, die Gryphius vorschwebte und für die er schrieb, unbestreitbar bewiesen.

Dieser regelmäfsige Wechsel trat zehnmal ein. Viermal wird die Vorderbühne benutzt, und zwar zweimal als ein Gemach in Lysanders Haus und je einmal als Strafse „um Lysanders Haus“ und als Kirchhof, wohl kaum als der erste Lustgarten. Dieser wird vielmehr wie der andere Lustgarten auf der Hinterbühne gelegen gewesen sein, die dann siebenmal in Aktion tritt, am häufigsten (dreimal), um Cardenii Gemach abzubilden, und sodann um den Lustgarten, die Einöde und das Kircheninnere vorzustellen.

Über den Bühnentypus, für den das Stück gedacht ist, können wir nunmehr nicht länger im Zweifel sein. Die Hinterbühne ist durchaus Träger aller bedeutenden Szenen. Sie ist verhältnismäfsig gut ausgestattet. Deutlich ist stets ihre Lokalität im Dialog selbst, also künstlerisch für die Handlung verwendet. Die Verwandlung des Lustgartens in eine Einöde (IV, 5) erweist nicht nur den gemalten Prospekt, sondern auch seine rasche Veränderbarkeit. Diese Szene schliefst mit einem unbezweifelbaren Bühnenbild; der Zwischenvorhang ist nicht nur vorhanden, sondern wird auch bereits vom Dichter zu theatralischen Wirkungen verwendet. Zudem erfordert ihn der Szenenwechsel als bemalten Schnurrahmen. Verstärkend tritt hinzu, dafs die Lokalitäten der Vorderbühne von den üblichen der Wanderbühne abweichen und die Bedeutung der Auftritte im Ganzen des Kunstwerkes einen ausgesprochenen Charakter von der Örtlichkeit verlangt. Als Gegenprobe denke man sich nur einmal auf Karl Heines Rekonstruktion der Wanderbühne[1]) ein paar Waldkulissen und

[1]) Modell auf der Wiener internationalen Ausstellung für Theater und Musik; vgl. dieser Arbeit I. Teil, S. 131.

dahinter den Stoffvorhang. Wäre dieser sinnvoll abgetönt, könnte wohl eine bukolische Szene davor zu ästhetisch wertvoller Wirkung gebracht werden, nimmermehr aber dieser für den Entwicklungsgang der Handlung wichtige Auftritt. Er verlangt gebieterisch deutliche Dekoration. Der Kirchhof mufs irgendwie als stimmungerregend angedeutet sein, wenn nicht anders so auf den Schnurrahmen. Diese müssen unbedingt die Kirche mit ihrer Tür sichtbar darstellen. Der Moment des Eintretens in ihr schauriges Düster, das Verweilen und Zaudern am Tor ist ein so integrierender Bestandteil der Handlung, dafs er nicht an oder zwischen die Seitenkulissen verlegt werden kann. In diesem Falle würde die Spannung des Zuschauers lange nicht im gleichen Mafse erregt werden, wie wenn nun die Tür sich öffnet und das Kircheninnere daliegt. Eine andere Bühne würde vielleicht die Stellung so nach der Seite drängen müssen, aber offensichtlich wird die wohlbewufste Absicht des Dichters dann ganz gestört. In stärkstem Mafse spielt also die Dekoration in dieser Szene mit.

Bestätigung dieser Argumentation bringen die Szenen um Lysanders Haus. Für so manchen farblosen Auftritt in den Stücken der Zeit kann man schliefslich den Ort als Strafse bezeichnen; wie anders in diesem Fall! Wiederum wird die Örtlichkeit zur Mitwirkung an der Handlung herangezogen. Wie genau werden die beiden Gassen auf der einen Seite geschieden, wie deutlich müssen sie dem Zuschauer werden, wenn er verstehen soll, dafs das Gespenst Cardenio von dem Wege des rückkehrenden Viren ablenkt. Das ist auf einer ganz flachen und charakterlosen Vorderbühne nicht möglich. Gewifs sind hier nur die Seitendekorationen ins Spiel gezogen; aber forderten sie nicht das notwendige Relief des bemalten Schnurrahmens, sie wären sonst nur Singstimme ohne Begleitung. Die ausgeprägte Stimmung, die ja stark malerisch ist, würde ihrer eindringlichen Wirkung verlustig gehen. Endlich hat die Vorderbühne noch die Aufgabe, zweimal das Gemach des Viren darzustellen. An und für sich benötigen diese Auftritte keiner exakt bestimmten Umgebung, wenn sie auch unverkennbar auf einen geschlossenen Raum deuten. Von Cardenii Gemach auf der Hinterbühne mufs dieses Zimmer doch merklich zu unterscheiden gewesen sein. So darf auch dieser Schauplatz, ohne

an sich ein vollgültiger Beweis sein zu können, zur Bestärkung der beiden anderen herangezogen werden.

Nicht undenkbar wäre es, dafs die Kulissen zu Cardenios Gemach auch für Lysanders Zimmer benutzt worden wären. Sollten etwa waldig bemalte Kulissen sowohl für den Lustgarten der Hinterbühne wie für den Kirchhof der Vorderbühne gedient haben? Dann vermöchten wir uns kaum noch der Überzeugung zu erwehren, Gryphius habe nicht allein eine höchst lebhafte Bühnenanschauung bei seinem Stück vorgeschwebt, er habe auch anscheinend selbst auf einen gewissen Dekorationsfundus Rücksicht genommen. Will man sich nicht gleich zu der Behauptung versteigen, für eine ganz bestimmte Bühne sei das Stück verfafst, so hat der Dichter doch offensichtlich nicht ohne Überlegung einige gebräuchliche Dekorationen nicht unbenutzt gelassen. Natürlich nicht in der Weise, als habe er zu dieser Ausstattung, wie Vondel für die seines Lucifer, nun eine Aktion verfertigt; immerhin jedoch hat er wohl einige typische Dekorationen in seine Handlung verflochten. Überhaupt hat er es verstanden, Bühnennotwendigkeiten sich zunutze zu machen.

Nicht in gleichem Mafse findet sich ein **vorderer Vorhang** in die künstlerische Gestaltung der Handlung mitverarbeitet. Schliefst schon ein Auftritt (IV, 5) nicht mit dem Abgehen der Personen, so verhüllt doch in diesem Fall sicherlich der Zwischenvorhang den ohnmächtigen Helden. Ebenfalls spielen sämtliche Szenen, die sicher mit einem Bühnenbild beginnen, auf der Hinterbühne. Einzig der 3. Akt könnte mit Olympia und Viren im Gespräch anfangen. Ein Vordervorhang müfste dann die beiden Personen auf der Vorderbühne enthüllen; jedoch ist auch ein Auftreten beider nicht unmöglich, denn bei einer solchen Subtilität ist wohl die Gewöhnung des Publikums von entscheidender Bedeutung.

Einen Schritt weiter in dieser Frage dürfte die Betrachtung der **Chöre** bringen. Abweichend von dem Brauch des Jesuitendramas der Blütezeit, prunkvolle Interludien statt der Chöre einzuflechten, hat Gryphius nur einmal (3. Akt) ein mageres allegorisches Zwischenspiel eingefügt, wir dürfen ästhetisch wertend sagen, in bewufster künstlerischer Strenge, der Ein-

heitlichkeit des Kunstwerkes zuliebe. Ähnlich wie bei Vondel bestehen die Reyhen der drei übrigen Akte noch im Absingen vielstrophiger Lieder. Der Chor mag in den ersten beiden Aufzügen, die mit dem Abgang der Personen schliefsen, auf dem Ort der letzten Szene aufgetreten sein. Dann wird am Ende des Aktes der Vordervorhang herabgesunken sein; andernfalls würde der Chor auf die Vorderbühne aufziehen, was an sich nicht ausgeschlossen wäre. Währenddessen könnte dann die Veränderung der Hinterbühne vor sich gehen. Dagegen spricht jedoch, dafs in den letzten drei Akten der neue Akt mit einer Szene auf der Vorderbühne beginnt. Nach Abgang des Chores müfste dann vor den Augen der Zuschauer ein Dekorationswechsel eintreten. Das ist aber für jene Zeit unwahrscheinlich. Aufserdem war es ja recht möglich, dafs der 3. und womöglich auch 5. Akt mit einem Bühnenbilde begänne, so dafs auch von dieser Seite her mehr für als gegen das Vorhandensein eines vorderen Vorhanges gesprochen würde. Jedenfalls zeugen die letzten drei Akte direkt dagegen, dafs der Chor bei Gryphius noch den Zweck gehabt hat, die Veränderung der Hinterbühne zu verdecken, denn sie beginnen mit der veränderten Vorderbühne. Der Reyhen hat demnach wesentlich die ästhetische Funktion, die Gefühle des idealen Zuschauers auszusprechen. Der Inhalt ist daher auch stets moralisierend, ja er gemahnt teilweise (IV A.) geradezu an die Kirchhofsgedanken unseres Dichters. Wohl um noch besonders für den entscheidenden 4. Akt und seine Lehre das Publikum zu stimmen, ist das allegorische Spiel von der Vergänglichkeit eingefügt. Das erfordert eben einen eigenen Schauplatz, und an dieser Stelle steht sich Aktschlufs auf der Vorderbühne und Anfang des nächsten Aktes ebenfalls — und, was erschwerend hinzutritt, gar mit einem Bühnenbild — auf dem vorderen Feld gegenüber, die den Vordervorhang recht wahrscheinlich machen. Der literarische Inhalt der anderen Reyhen, die nur die Moral aus dem vergangenen Akt ziehen, läfst den Ort des Chores als den der letzten Szene fast künstlerisch gerechtfertigt erscheinen.

Aus der Stimmung der einzelnen Auftritte ist die Beleuchtung entwickelt. Sie ist nicht etwas von aufsen Hereingetragenes, sondern zur Unterstützung der Gestaltwerdung der

Idee wirkungsvoll herbeigezogen. Dazu dürfte kaum die Erklärung genügen, es schreibe sich von den äufseren Anlässen, jenem nächtlichen Spaziergang in Amsterdam, her. Zu bewufst sind die Lichtverschiedenheiten ausgenutzt, um nicht als künstlerische Verwertung gegebener technischer Hilfsmittel zu erscheinen. „Das Trauer-Spiel beginnet wenig Stunden vor Abends". Das gilt wohl nur für den 1. Akt. Im 2. wird schon die „bleiche Cynthia" (Vers 49) zur Erhöhung der liebeskranken Stimmung Celindes verwendet. Der 3. Akt spielt auch nächtens, und da mag das Kaminfeuer, in dem Cardenio die Erinnerungen seiner Liebe verbrennt, auch zur Beleuchtung ausgenutzt worden sein. Recht wirkungsvoll schildert des Helden Monolog zu Anfang des 4. Aktes die in nächtlichem Dunkel liegenden Strafsen. In der fahlen Beleuchtung des abnehmenden Mondes (Vers 15) mufs die Erscheinung des schweigsamen Gespenstes gut gewirkt haben. Ob der Mond, der beim Erscheinen Lysanders in der folgenden Szene (Vers 159) noch „durch das Dunkel glänzt", den Zuschauern sichtbar war, läfst sich nicht entscheiden. Der Jesuitenbühne würden wir das gerne zutrauen. Ein Stärker- oder Schwächerwerden des Lichtes läfst sich aus dem Text zwar herauslesen (Vers 30 ff., 206), doch ist es nicht sicher, ob dieses dargestellt wurde. In der 6. Szene tritt Celinde mit einem Licht (Vers 232) auf. Die Kirche ist durch die ewige Lampe, die seltsamerweise ein „köstlich hell Crystall" (Vers 321) genannt wird, erleuchtet. Ist hier an einen auf den Kupferstichen zumal späterer Zeit sich häufig findenden Kronleuchter auf der Bühne zu denken? Dafs sich Cardenio auch noch eine Kerze anzündet, braucht nicht gegen einen ziemlich hellen Kronleuchter zu sprechen.

Die Betrachtung der Beleuchtung bestätigt, was uns die immerhin nicht geringen Hinweise für die Inszenierung des Stückes schon verraten hatten. Wie es Gryphius' Bühnenanweisungen schon in der Konzeptionsszene (IV, 5) aussprechen, ist das Stück auf der barocken Verwandlungsbühne gedacht. Die bemalten Schnurrahmen und die wohl drei Gassen tiefe Vorderbühne weisen auf jene Typen der Saalbühne, wie sie in den Schlössern und an reicheren Gymnasien zu finden waren. Der ständige Wechsel von Vorder- und Hinterbühne deuten auf die protestantische Schulbühne, die ja mit dem

Typus der höfischen Saalbühne noch die gröfsten Übereinstimmungen hat. Dafs der Hinterbühne schnelle Verwandlungsfähigkeit zugemutet wird, läfst sie gegenüber der Furttenbachs fortgeschrittener erscheinen. Auch die reiche Beleuchtungsmöglichkeit entspricht der Wirklichkeit dieses Bühnentypus.

Sechstes Kapitel.

Die Bühnenanlage in den übrigen Trauerspielen.

Es ist doch wohl kein blofser Zufall, wenn bei allen Bemühungen, zum „Cardenio“ die Quellen zu finden, sich stets so grofse Abweichungen zeigen, dafs man immer wieder zögert, sie für die wirkliche Vorlage zu erklären. Recht eigentlich aus seiner Weltanschauung quoll dem Dichter dieses Drama, und wo anders seine Figuren jemals mehr sind als Allegorien von Affekten, so sind sie hier lebendige Gestalten. In keinem anderen Stück ist es Gryphius wieder gelungen, eine wirkliche Handlung zu schaffen, ein wirkliches Geschehen in der Seele des Helden, von dem die äufseren Geschehnisse nur Symbole sind. Da ist es, wird man sagen, kein Wunder, wenn eine klare Bühnenvorstellung sich ablesen läfst. Gewifs, und gerade deshalb ward der „Cardenio“ zum Beispiel und Muster erkoren. Andrerseits ist anzunehmen, dafs in solchem freiesten Schaffen sich des Dichters bühnliche Phantasie am greifbarsten ausleben und verraten wird. Damit jedoch, dafs wir hier den Lieblingstypus entdeckt haben, ist uns weiter noch nichts gelungen, als eine Hypothesis zu finden.

Es fragt sich zunächst, ob die übrigen vier Originaltragödien Gryphius' für dieselbe Bühnenanlage verfafst sind. Neben historischen Quellen sind ja literarische Vorbilder auf sie von merklichem Einflufs gewesen; sollten sie auch Gryphius' Bühnenanschauung beeinflufst haben? Zu vörderst gilt es nicht nur zu untersuchen, ob die Stücke auf einer Illusionsbühne gedacht sind, sondern darüber hinaus festzustellen, ob sich der Typus der fortgeschrittenen protestantischen Schulbühne als ihnen ebenfalls zugrunde liegend erweisen läfst. Natürlich nicht so, dafs sie gewaltsam in dieses Schema eingezwängt werden,

sondern dafs zunächst nach Anzeichen und Beweisen aus diesen Stücken selbst geforscht wird, die eine Durchführung der Lokalisierung der Schauplätze in dieser Art rechtfertigen.

1. Leo Armenius.

Der Orientierungspunkt, von dem aus wir das fremde Land überblicken können, ist des 4. Aktes 2. Szene. Der Akt begann mit einem Zwiegespräch des zweiten und dritten Verschworenen, während dessen sie vor das Haus des Jamblichius kommen. Der zweite Verschworene geht ab, der dritte klopft, von innen ertönt die fragende Stimme des Zauberers. Nach seiner dritten Frage „wer ist's“ öffnet er, und der Verschworene tritt ein mit den Worten: „gib acht“ (Vers 25). Die Beschwörung des wahrsagenden Geistes schliefst sich unmittelbar an. Auf einer Bühne der heute üblichen Form liefse sich solche Szene kaum vorstellen; ein Dichter, der diesen Bühnentypus vor Augen gehabt, hätte bei denselben Absichten den Bau der Szene anders errichten müssen. Das liefse sich natürlich leicht erreichen. Es genügte, den Beginn der Szene mit dem Einlafs begehrenden Verschworenen in das Gemach des Zauberers umzuwandeln und von draufsen das Klopfen und die Stimme des Verschworenen ertönen zu lassen, ähnlich wie es ja auch Gryphius in der Mitte der folgenden (3.) Szene verwendet hat. Er kannte also sehr wohl dieses stimmungmachende Mittel. Trotzdem hat er es nicht angewendet. Es stellt demnach dieser uns seltsam erscheinende Anfang der 2. Szene nicht eine Tat bewufster künstlerischer Ökonomie dar, sondern ist eine selbstverständliche Folge des ihm vorschwebenden Bühnenbildes, das, wie wir wissen, der üblichen Bühnenform durchaus entspricht. Nur daraus erklärt es sich nämlich, dafs diese Szene nicht ohne Einflufs auf die kleinen Geister geblieben ist. So benutzt sie etwa der Verfasser eines 1660 am Breslauer Gymnasium Magdalenum aufgeführten Artaxerxes Mnemon [1]) als Vorbild für die 1. Szene des 2. Aktes: dort „klopffet Satibarzanes an der Verschworenen Gemach / und wird nach gethanem Bericht eingelassen / und in gleiches Bündnis auff-

[1]) Der Verfasser ist Teutschmann; vgl. Arletius, Historischer Entwurf von den Verdiensten der Evangelischen Gymnasiorum u. Brefslau . .“ 1762. § III.

genommen". Diese Bühne gestattete demnach eine ununterbrochene Fortführung der Handlung, enthüllte also zu dem gegenwärtigen Schauplatz vor dem Hause des Jamblichius auch das Zimmer des Magiers. Diese Möglichkeit des Szenenwechsels ist uns nichts Unbekanntes mehr. Es ist die der Barockbühne eigentümliche Zweiteilung in Vorderbühne und Hinterbühne durch einen Zwischenvorhang. Die Szene hat Gryphius also folgendermafsen gedacht: die 1. Szene des 4. Aktes spielt auf der Vorderbühne, der Hintergrund ist das Haus des Jamblichius. Dort klopft der dritte Verschworene, und indem er eintritt, öffnet sich der Zwischenvorhang und enthüllt das Zimmer des Zauberers. Das ist auch ganz die Art, wie auf der Jesuitenbühne die so beliebte Magierszene in durchaus typischer Weise ihren Verlauf nimmt, sei es bei Joseph Simon oder bei Avancinus.

Damit ist die Illusionsbühne gleich in dem frühesten Erzeugnis von Gryphius' tragischer Muse erwiesen. Wie ist die Verteilung der Schauplätze nun durchgeführt, und lassen sich noch weitere charakteristische Eigenheiten der Bühnenform des „Cardenio" finden, die unsere Hypothese bestätigen?

Die erste Szene des Stückes beginnt mit einem Bühnenbild. Das ist unzweifelhaft. Die Verschworenen sind im Hause des von Crambe versammelt. Michael hält seine grofse Rede. Im folgenden werden wir noch sehr oft der Tatsache begegnen, dafs Personen im Gespräch auftreten. Das ist hier unmöglich, denn so gut es bei zwei oder drei Personen geht, bei dieser 38 Verse langen Rede Michaels an wenigstens sechs Verschworene ist es undenkbar, ist es ebenso unvorstellbar, als wenn man es von der Rede Marc Antons in Shakespeares Julius Cäsar verlangte. Die Zahl der Personen kann nicht allzu klein gewesen sein. Die langen Reden verteilen sich zwar nur auf vier Sprecher, einen dritten Verschworenen lernten wir in der Magierszene kennen; in der 4. Szene desselben Aktes sprechen sechs Verschworene. Jene Szene wie die vorhergehende (IV, 3) spielt nämlich an demselben Ort, in einem geheimen Gemach im Hause Crambes. Die Verschworenen sind wiederum versammelt; die Rede des Crambe beträgt gleich 17 Verse, richtet sich an alle, und demnach ist an ein Auftreten wieder nicht zu denken. Da diese Szenen (IV, 3 und 4) mitten im

Akt stehen, ist ein Benutzen des vorderen Vorhanges, der für die Anfangsszene des Stückes hätte weggezogen werden können, wenig glaublich. Wir dürfen also diese zwei Szenen im Hause Crambes mit ziemlich grofser Wahrscheinlichkeit auf der Hinterbühne lokalisieren. Vor allem bei den Wanderkomödianten und bei dem protestantischen Schuldrama hatten wir ein Szenenbild stets auf der Hinterbühne gestellt gefunden, die besonders gern und oft als Innenraum dargestellt wird. So steht Gryphius mit dieser Szene durchaus innerhalb der Tradition der lebenden Bühne. Der Zwischenvorhang ist demnach für die Magierszene und für die Szenen 3 und 4 des 4. Aktes notwendig. Für die Anfangsszene des Stückes braucht er nicht unbedingt in Aktion zu treten, dazu würde ein Vordervorhang genügen. Sein Vorhandensein läfst sich aber nicht aus jenen Szenen folgern. Es konnte nämlich dieser scheinbare Beginn des Stückes mit einem Bühnenbild auf der Hinterbühne Absicht gewesen sein. Wir müssen von dem Brauch des Prologs in der älteren Zeit und von den jenen ersetzenden scenae mutae der Jesuiten, die auch die Wandertruppen übernahmen, ausgehen. Der Vordervorhang erlaubte auf der Vorderbühne in diesem Falle ein Bühnenbild. Warum sollte Gryphius nicht, ähnlich wie in der „Catharina“ oder in seiner Übersetzung von Vondels „Gibeonitern“, hier dem Brauch der Zeit insofern gefolgt sein, als er sich bei der Niederschrift stillschweigend eine solche Szene vorausgehend dachte, nur dafs er sie für unliterarisch hielt und daher auch jede Andeutung unterliefs? Der „Cardenio“ begann ja auch mit einem Gemach, das die Hinterbühne erforderte, wenngleich ein Bühnenbild nicht notwendig war. Auf ein Bühnenbild dagegen deuten die Schlufsworte der ersten Verschwörerszene (I, 1): „gib her dein Schwerdt: wir schweren / des Fürsten grimme Macht in leichten Staub zu kehren“. Sie dürften kaum mit einem schleunigen Abgang der Personen Lügen gestraft worden sein. Sondern ganz im Sinn der grofsen Staatsszenen bei Jesuiten und Wandertruppen ist ein Bühnenbild anzunehmen, das der Zwischenvorhang dann verdeckt. Der Schlufs des 4. Aktes, mit dem die zweite Versammlung in Crambes Haus endet, verlangt unmifsverständlich das Abgehen; dieses dient wohl zur Markierung des Zwischenaktes. In der 1. Szene dagegen gibt es dafür keinen zwingenden Grund. Der

Zwischenvorhang verdeckte die Szene, und die Handlung konnte fortgehen und zwar auf der Vorderbühne (I, 2—5).

Diese stellte einen Raum im Palast dar, nicht einen Saal, sondern, da, wie es in Vers 246 heifst, „Saal und Hof" besetzt werden, die Truppen aber in einen Hinterhalt gelegt werden sollen, ein anderes Gemach. Der Raum mufs wenigstens zwei Türen haben. Durch die eine geht Leo am Ende der 2. Szene ab; sie führt also in das Innere. Durch die andere tritt Michael (I, 4) von draufsen kommend auf. Aufser diesen beiden wohl seitlich befindlichen Türen spielt noch eine weitere Tür eine Rolle. Exabolius sagt zu Nicander (Vers 249): „bleib hinter dem Tapett mit den Trabanten stehen". Tapete hat sich von der älteren Form „Teppicht" in jener Zeit noch nicht begrifflich differenziert, Tapeten und Teppiche fanden wir unterschiedslos vom Zwischenvorhang gebraucht. Das wäre eine erwünschte Bestätigung all unserer bisherigen Ausführungen. Es ist hier jedoch möglich, dafs das Tapet die in das Innere führende Tür meint, die mit einem Teppich verhängt ist. Das kann ja eine Kulissendekoration auch darstellen, charakteristischer aber ist es für feste Bühnenwände, wenigstens der Vorderbühne. Jedenfalls müssen wir diese Möglichkeit im Auge behalten. Michael mufs eintreten, unmittelbar nachdem Nicander hinter dem Tapet verschwunden, und trifft daher Exabolius in einiger Verlegenheit. Sein Auftreten mufs in ziemlicher Entfernung vom Standort des Exabolius stattfinden. Er scheint während der Verse 251—254 zu ihm zu kommen. Dazu würde am besten passen, wenn Exabolius an der Tür der anderen Seite stände. Michael mufs dieser nachher auf alle Fälle den Rücken zuwenden; das geschah aber ebensowohl, wenn sie vor dem Zwischenvorhang, als wenn sie vor der natürlich nicht ganz vorn befindlichen Seitentür standen. Man könnte argumentieren: diese von einem Vordervorhang geschlossene Tür mufs sich an der Seite befinden, da das Publikum dann besser gewahrt, dafs Nicander lauscht, auch könnten die letzten Worte der vorigen Szene zwischen Nicander und Exabolius leise gesprochen werden. Es ist jedoch zweifelhaft, ob in dem Fall, wo Nicander sich im Hintergrund verbirgt, wirklich das Bewufstsein seines drohenden Eingreifens aus der Erinnerung des Publikums schneller entschwände, als wenn er seitlich

abginge. Eine Bewegung des unbemalten Zwischenvorhanges etwa und ein Durchlugen wäre eher noch wirkungsvoller. Das jedenfalls erschliefst sich uns mit Sicherheit, dafs die Bühne eine flache aber breite Gestalt besessen haben mufs, so dafs auch hierdurch die Lokalisierung des Schauplatzes auf der Vorderbühne gesichert wird.

Der Chor zieht die Moral aus dem vergangenen Akt. Wo er stand, läfst sich nicht ausmachen; da der 1. Akt mit dem Abgang der Personen schliefst, mag der Chor wohl auf dem Schauplatz der letzten Szene aufgetreten sein, das heifst auf der Vorderbühne. Dazu stimmt gut der Beginn des 2. Aktes. Der Gerichtshof ist versammelt, um über Michael den Spruch zu fällen. Leo beginnt sofort mit seiner 97 Verse langen Anklagerede. Darin prägt sich mit einer Deutlichkeit, die wir uns nur öfter wünschten, aus, dafs dem Dichter ein farbenprächtiges Bild vor Augen stand. Zugleich liegt das Vorhandensein eines vorderen Vorhanges, zum mindesten des Zwischenvorhanges, darin eingeschlossen. Die Zahl der Personen ist grofs: Leo, Michael, zehn Richter und Trabanten; es ist eine rechte Staatsszene ganz im Sinne des Barock. Schon aus der Zahl der Personen und der Wichtigkeit der Szene ist auf die Benutzung der gesamten Bühne zu schliefsen. Es bleiben zwei Wege: entweder war diese ganze Szene hinter dem Zwischenvorhang auf die Hinterbühne gelegt, die dann nicht unbedeutende Dimensionen gehabt haben mufs, oder aber es war etwa die ganze Bühne von Anfang an benutzt, also trat ein Vordervorhang in Aktion. Auf den ersten Blick scheint es wohl etwas viel verlangt, eine solche Einzelheit aus dem nackten Text herauslesen zu wollen, allein so ganz ohne Anhaltspunkte sind wir doch nicht. Es kommt darauf an, die Gruppierung und Stellung von Personen und Dekoration herauszufinden. Es liegt im Stil der Zeit, den Kaiser in so wichtiger Szene in vollem Ornat auf den Thron zu setzen. Das bestätigen die Worte Michaels: „als ich dir diesen Stuhl und mir nicht wollen gönnen“ (Vers 132). Der Ton liegt auf „dir“ und „mir“; „diesen Stuhl“ ist ganz beiläufig aus dem Bühnenbilde, das dem Dichter vorschwebte, genommen. Wo stand nun der Thron? Die Jesuiten wie die Holländer liebten ihn bei dem symmetrischen Aufbau des Szenenbildes in der Mitte des Hintergrundes aufzubauen. Heute

würden wir die Rhythmik der Handlung durch Heraushebung der beiden Pole Leo und Michael darstellen, also Leo auf die eine, Michael auf die andere Seite drängen. Der Verurteilte fällt endlich dem Kaiser flehend zu Füfsen (Vers 381). Das mufs besonders für die Gruppierung der Richter berücksichtigt werden. Nach dem Brauch der Zeit, der sich selbst auf das Singspiel „Majuma"[1]) von Gryphius übertragen findet, wird das Urteil „verfafst", das heifst abgefafst und das Schriftstück dann dem Verurteilten vorgelesen; so in der „Majuma", so im „Leo Armenius", so bei Joseph Simon; und in dem Breslauer Szenar des „Artaxerxes Mnemon" (III, 4) „wird ihm der Urtheil-Spruch fürgelesen". Es ist also ein Tisch zum Verfassen des Urteils notwendig. Bildliche Darstellungen der Zeitgenossen zeigen nicht selten einen grofsen Tisch, in dessen Mitte erhöht der Gerichtsherr sitzt[2]). Das kann hier Gryphius wegen des Kniefalles Michaels nicht vorgeschwebt haben. Eine solche lange Tafel für Leo und zehn Richter wäre aufserdem ein gar ungefüges Versatzstück. Ein kleinerer Tisch für den Schriftführer ist bei weitem wahrscheinlicher. Dann kann Leo aber auch in der üblichen Weise auf dem Thron erschienen sein; zu jeder Seite, etwa staffelförmig vorrückend, safsen die Richter. An und für sich schon, aber vor allem wegen der Übereinstimmung mit dem Geist der barocken Bühnenkunst leuchtet ein solchermafsen gestelltes Bühnenbild recht wohl ein. Bestätigt und zu einer Gewifsheit erhoben, die nichts zu wünschen übrig läfst, wird es durch ein für die Bühne gerade jener Zeit zurechtgehauenes Stück. Da hat nämlich Christophorus Kormart[3]) „auf Anleitung und Beschaffenheit der Schaubühne einer studierenden Gesellschaft in Leipzig" Vondels „Maria Stuart" her- oder treffender zugerichtet. Des sanften Holländers Stück war jedoch wenig nach dem Geschmack des Publikums. Daher mufste es der arme Schlucker bühnenwirksam ausputzen und — plünderte Gryphius[4]). Die grofse Gerichtssitzung über

[1]) Lustspiele III. Akt, herausgegeben von Palm, S. 191.

[2]) Steinhausen, „Der Richter". Monographien zur Kulturgeschichte.

[3]) Wilhelm Johannes, Christophorus Kormart als Übersetzer franz. und holländ. Dramen (Diss. Berlin 1892).

[4]) Den Abschied der Maria nahm er aus Gryphius' „Karl Stuart". Dafs die Gerichtssitzung sicher aus dem „Leo" geholt ist, ist auch Stachels

die unglückliche Königin (I, 9) entstammt offensichtlich der hier besprochenen Szene, und ihre Inszenierung darf zur Erläuterung herangezogen werden. „Der Saal / auff welchem in mitten des Perspectivs oben (= hinten) der Elisabeth Thron ledig stehet, auff der Rechten ist für Maria ein erhobener Sitz gestellet / von welchem zu beiden Seiten längst den Szenen sich die Richter niedersetzen. Unten (vorn) an einem Tische auff welchen viel Brieffe liegen / sitzen die Legis Procuratores. Melvin, Kenede, Paulet und Drurei stellen sich mit den Trabanten unten z. R. Hand“. Das gibt ein anschauliches, hübsch ausgewogenes Bühnenbild: im Hintergrund der Thron, von ihm längs der Kulissen die Sitze der Richter, die sich nach den beiden Polen, dem Sitz der Maria an der einen und dem Tisch der Prokuratoren an der anderen Seite der Szene ziehen. Denken wir statt des Sitzes der Angeklagten Michael stehen, wie jene unter der Eskorte der Trabanten, so finden wir alle Forderungen, die Gryphius in seinen Text wob, erfüllt und dürfen sagen, dieses Bühnenbild wird auch seiner Vorstellung entsprochen haben. Dafs es sich bei ihm sogleich um ein Bühnenbild handelt, geht ebenfalls durch einen Vergleich mit Kormart zweifellos hervor. Während der leere Thron der Elisabeth schon darauf hinweist, dafs sich Kormart einen grofsen Aufzug in der Art der Zeit nicht wollte entgehen lassen, während bei ihm die Gerichtssitzung wirklich beginnt, nämlich damit, dafs Bromle das Tribunal für zuständig erklärt, über Maria zu richten, eröffnet Gryphius als geborener Dramatiker den Akt gleich mit der Anklage. Dafs das Verfassen des Spruches ein Schreiben bedeutet, wird uns hier wieder bestätigt, ebenso das Verlesen des Urteils, und „ehe man abgehet / unterschreiben die Herren dass auff dem Tische vom Procuratore verfertigte Urtheil“. Schon Johannes [1]) hat nachgewiesen, dafs das Bühnenbild Kormarts auf der Hinterbühne gestellt war. Dafs Michael an der Seite seinen Standort gehabt haben mufs, geht daraus hervor, dafs er auf Leos Wort „entweiche“ (Vers 224) augenscheinlich schnell abgeführt wird, während in anderen Szenen

---

scharfem Blick entgangen. P. Stachel, Seneca u. d. dtsch. Renaissancedrama, S. 375 ff., Palaestra XLVI (Berlin 1907).

[1]) Johannes, a. a. O., S. 48.

das Abführen durch lange Reden des Gefangenen hingezogen wird. Zwei Türen werden in dieser Szene zum mindesten benutzt, nämlich eine für Michael, durch die er vielleicht am Schlufs fortgeführt wird, und eine zum Abgehen für die Richter. Bis in Einzelheiten steht also diese Gerichtsszene plastisch vor uns und zeugt von der lebendigen Bühnenanschauung des Dichters.

Mit dem Schlufs der Gerichtssitzung am Ende der 3. Szene wird sich auch der Ort der Handlung verändern. Alle gehen ab aufser Leo, der einen Stimmungsmonolog hält. Dieser wie die durch Hinzutreten seiner Gattin herbeigeführte nächste (5.) Szene könnte nun an sich auch auf dem vorigen Schauplatz spielen. Dies ist für den Leser, dem eine unbegrenzte wandelbare Bühne in der Phantasie zur Verfügung steht, zwar unwahrscheinlich, erfordert einen Szenenwechsel, aber die ältere Bühne verlangte oft noch Unwahrscheinlicheres. Aus dem Text selbst können wir also nicht wissen, ob der Zwischenvorhang die Hinterbühne verdeckte, während Leo nach vorn kam. Bei Kormart schliefst der 1. Akt mit dem Gericht, wir finden also auch hier keinen Fingerzeig. Dem Charakter der Szene entsprechend möchte sich die Vorstellung einer intimen Bühne für den Monolog sowie für das liebliche Bild der Gattenliebe des nächsten Auftrittes, etwa das öfter vorgeschriebene „geheime Gemach", einschmeicheln. Die wirkliche Entscheidung gibt uns erst die nächste (6.) Szene.

Nur eine ganz kurze Frist war dem Verurteilten gegönnt, dann sollte er zum Scheiterhaufen im Hofe des Palastes geführt werden. Der 6. Auftritt zeigt uns Michael von den Trabanten auf die Bühne geführt, nicht auf dem Weg zum Gefängnis, sondern, wie aus seiner Klage über seinen jähen Sturz hervorgeht, zum Scheiterhaufen (vgl. Vers 552f. u. 555). Er könnte von *diesem Stofs* und *diesem Holz* nicht sprechen, wenn es nicht auch auf der Bühne vorhanden wäre. Der Holzstofs (Vers 578) mufste natürlich inzwischen auf der Hinterbühne aufgebaut werden, und deshalb haben die beiden vorangehenden Szenen notwendig auf der Vorderbühne zu spielen, wie es auch die inneren Indizien nahelegten. Diese zwei Szenen hat Gryphius also mit bemerkenswertem theatralischen Geschick nicht nur als Füllsel für die Herrichtung der Hinterbühne für den

Schlofshof mit dem Scheiterhaufen eingeschoben, sondern sie auch für den Gang der Handlung und die Charakteristik der Personen in wirkungsvollster Weise ausgenutzt. Das alles spricht unverkennbar für die Hinterbühne, aber auch für die Gröfse der Bühne, wie sie eben nur der gesamten Bühne eigen ist. Während nämlich Michael wohl schon den Scheiterhaufen beschritten und mit einem grofsen Fluche auf Leo Abschied von der Welt genommen hat, tritt dieser mit Theodosia von den Trabanten angekündigt auf. „Weicht Ihrer Majestät", spricht der Trabant mehr zu den Zuschauern als zu Michael oder den anderen, ganz nach der Art des „On vient" der französischen Komödie. Der Kaiser mufs auf der entgegengesetzten Seite und zwar ganz vorn auftreten, da er Vers 609—12 im Zwiegespräch mit Theodosia herbeikommt, dessen intimer Inhalt nicht gar zu sehr ausposaunt werden darf. Aufserdem hat er von Michaels Tiraden nichts gehört, sonst wäre ihm wohl die Lust vergangen, das Todesurteil aufzuschieben. Das stimmt nun genau zu dem Bühnenbild, das wir bisher aus dem Text aufsteigen und sich verdichten sahen. Der Scheiterhaufen mit der Gruppe Michael und den Trabanten befand sich hinten, vielleicht etwas seitlich auf der Hinterbühne. Leo und Theodosia treten auf der anderen Seite vorn auf. Der 2. Akt schliefst mit dem Abgang aller. Der Zwischenvorhang wird vorgezogen, um die Bühne verändern zu können. — Der Reihen der Höflinge, der in 14 Strophen das Thema vanitatum vanitas ähnlich den Kirchhofsgedanken abhandelt, läfst sich nicht lokalisieren.

Der erste Eingang der dritten Abhandlung führt uns in Leos Gemach. Die geringe Anzahl der Personen und der Inhalt der Szenen 1—4 läfst die Vorderbühne genügend erscheinen, auf der ja auch die vorhergehenden Szenen ähnlicher Art (I, 2—5 und II, 4—5) spielten. Heutzutage würde der Anfang der Szene wohl als Bühnenbild dargestellt werden. Das geht aber für jene Zeit nicht aus dem Text hervor; allerdings ist es möglich. Das würde für das Vorhandensein eines vorderen Vorhanges sprechen. Bestärkt wird diese Meinung durch das Versatzstück dieser Szene, den Stuhl, auf dem Leo einschläft. Dieses Requisit war zwar in den Ausgaben von 1650 und 1657 nicht ausdrücklich in einer szenischen Anweisung

bezeugt, ist aber als unentbehrlich vorauszusetzen. Der Stuhl mufs seitlich gestanden haben, da die Erscheinung des Geistes und des Gespenstes als Haupteffekt der Szene ziemlich in der Mitte der Bühne zu denken ist. Der Stuhl darf nicht allzu seitlich stehen, wird also kaum hinter dem Rücken des Chores auf die Bühne geschoben worden sein. Wenn anders die Szene auf der Vorderbühne spielt, würde sie für einen vorderen Vorhang zeugen. Dafür scheint auch Leos Befehl zu sprechen, die Sänger *vor die Thür* (Vers 6) zu rufen. Diese bühnenwirksame Szene[1]) in dem Breslauer Szenar eines „Artaxerxes Mnemon" (1660) endet mit dem Hinauseilen Leos. Von der Möglichkeit eines Ortswechsels macht der Dichter keinen Gebrauch. Der Ort dieser Szenenfolge, die mit dem Abtreten aller schliefst, dürfte die Vorderbühne gewesen sein.

Diese Annahme wird aber vor allem durch die folgende Szene bestätigt und begründet. Ganz unzweifelhaft beginnt die 5. Szene mit einem Bühnenbild. Michael liegt im Schlaf, von der Tür eilt Papias auf ihn zu und rüttelt ihn wach. Das stimmt genau zu der Beschreibung Leos von des Verurteilten festem Schlaf (Vers 230 ff.), der wohl durch sein Schnarchen (Vers 232) noch eindringlicher den Zuschauern vorgeführt wird. Das Gemach ist alles andere als ein Kerker, vielmehr nach dem Bericht der Quellen ein prunkvolles Gemach im Hause des Palastvorstehers. Leo schildert selbst das prächtige Ruhebett (Vers 235 ff.), auf dem in purpurnen Seidendecken der Verurteilte schläft. Kerzen bestrahlen die prächtig behängten Wände und den Teppich des Fufsbodens. Der Stuhl der vorigen Szenen kann, ohne das Bild zu stören, ruhig vorne stehen geblieben sein. Diese ganze Dekoration erweist sich unmifsverständlich als eine solche der Hinterbühne. Die Szene mufs wieder mit einem Bühnenbilde schliefsen. Papias geht ab, dadurch ist der Abschlufs deutlich markiert. Michael aber mufs bleiben. Es ist ganz sicher, dafs der Zwischenvorhang zugezogen wird und der Chor auf die Vorderbühne zieht.

Der Übergang zum 4. Akt, der mit jenem kurzen Gespräch der zwei Verschworenen vor dem Hause des Zauberes beginnt,

---

[1]) Ihre Nachwirkung scheint mir deutlich in Kormarts „Heraklius" II, 15; Hallmanns „Alexander Magnus", vgl. W. Richter, Liebeskampf und Schaubühne, S. 362 (Berlin 1911).

läfst einen Aktvorhang möglich, doch nicht notwendig erscheinen. Zwei Türen, eine an jeder Seite, sind nötig; durch die eine treten sie auf, und durch die gegenüberliegende geht der zweite Verschworene ab. Eine besondere Dekoration, etwa ein Strafsenbild, ist für die Szene kaum nötig, wenn auch sehr wohl möglich. Es folgt die anfangs schon analysierte Beschwörungsszene. Ob der Geist aus der für die Traumszene benutzten Versenkung emporsteigt (III, 2), läfst sich nicht ausmachen, denn aus dem Umstand, dafs die Hinterbühne enthüllt ist, darf natürlich nicht geschlossen werden, alles sei nun dahinten vor sich gegangen. Der magische Kreis wird sich mehr im Vordergrund, die Versenkung mehr nach hinten befunden haben. Die Anordnung ist wohl in der Diagonale nach der Tiefe hin zu suchen. Eine Versenkung je nach Bedarf an verschiedenen Orten anzubringen, ist ja keine grofse Arbeit; ob eine solche überhaupt hier benutzt wurde, erscheint nicht ganz so sicher wie oben[1]). Der Schlufs der Szene scheint zunächst grofse Schwierigkeiten zu machen und unsere ganzen bisher errungenen Resultate in Frage zu stellen. Der Verschworene geht ab, Jamblichius anscheinend auch; die Szene ist leer. Wie ist da der Beginn der nächsten Szene vorzustellen, die offensichtlich mit einem Bühnenbild beginnt? Sie spielt im Haus des von Crambe, und die eben dort spielende Parallelszene des 1. Aktes hatten wir auf der Hinterbühne lokalisiert; auch bei dem gegenwärtigen Auftritt deutet alles auf die Hinterbühne, und die 17 Verse lange Eingangsrede Crambes läfst ein Bühnenbild, die Versammlung der Verschworenen, unabweisbar erscheinen; ein Auftreten ist gänzlich ausgeschlossen. Die Zahl der Versammelten verlangt einen gröfseren Raum, also deshalb die Hinterbühne. Die Beratung erfolgt zudem hinter Schlofs und Riegel. Allerdings schliefst diese Szenenfolge (IV, 3—4) mit dem Abgang aller, sie bildet aber den Aktschlufs. Wie ist bei dem von uns bisher stets bestätigt gefundenen Bühnentypus ein solches Übergehen von der die Hinterbühne erfordernden Magierszene zu dem unmittelbar folgenden Bühnenbild der Szene in Crambes Hause zu denken?

---

[1]) Das Wort des Jamblichius: „Er fleucht" (Vers 141) braucht jedenfalls nicht gegen ihr Vorhandensein zu sprechen.

Einen Wink zur Lösung gibt Gryphius selbst. Im Gegensatz zu dem Brauch der Jesuiten, die „Magi officina" mit allerlei Requisiten möglichst reich und phantastisch auszustatten, weiſs Gryphius geschickt das Herbeiholen und Forttragen der nicht minder phantastischen Zauberrequisiten in die Handlung einzubeziehen. Vor allem das Forttragen (Vers 141 ff.) ist auffällig. Dieses scheinbar ganz nebensächliche Moment erweist den Dichter als kundigen Bühnenpraktiker und beleuchtet blitzartig, daſs ihm die Bühne seiner Zeit stets konkret vor Augen stand. Nicht eine reich mit Versatzstücken dekorierte „Magi officina" sollte der Zwischenvorhang enthüllen, sondern ein durch gemalte Dekoration phantastisch erscheinendes Zimmer ohne Requisiten. Vielmehr werden diese wieder beiseite getragen, so daſs während dessen ganz rasch hinter dem geschlossenen Zwischenvorhang die Dekoration in das Zimmer Crambes verändert und das Bühnenbild jener Szene gestellt werden konnte. Nun kannte die Zeit die lästige Unterbrechung bei der Veränderung der Szenerie im Akte noch nicht, das vermied ja der Wechsel von Vorder- und Hinterbühne. Allein führt dies nicht eine neue Bedenklichkeit herbei? Dieser Wechsel scheint sich eben hier nicht durchführen zu lassen. Aber es ist gar nicht nötig, daſs die ganze Szene hindurch der Schauplatz die Vorder- und Hinterbühne umfaſst[1]). Nach dem Verschwinden des Geistes steht der Verschworene bestürzt und voller Zweifel und Bedenken. Jamblichius tritt zu ihm und deutet ihm schlieſslich den Spruch. Das kann sehr wohl zu einem allmählichen Hinausgeleiten des Verschworenen werden. Dieser geht ab, also auf die Straſse und zwar in der Richtung wie vorher der zweite Verschworene, nämlich zu Crambe, denn er ist in der Versammlung zugegen und als sprechende Person dort angeführt[2]). Es ist also fast so gut wie direkt ausgesprochen, daſs die zwei Personen gegen Ende der Szene auf die Straſse treten, etwa seit Vers 145. Wenn sich nun der Zwischenvorhang schlieſst, so ist das nicht nur erlaubt, sondern unterstützt geradezu die Handlung. Der Verschworene geht ab

[1]) Nicht undenkbar ist es, daſs während der Dunkelheit (Vers 129 ff.) der Zwischenvorhang sich unauffällig schloſs. Für die Erscheinung des Geistes genügte vielleicht wie bei dem Traum Leos (III, 2) die Vorderbühne.

[2]) Vgl. Vers 266, 274 ff., 319, 323 f. und 353.

(Vers 154). Jamblichus hält seinen kurzen Monolog und geht auch ab (Vers 160). Der Zeitraum von 15 Versen und eine kleine Pause beim Abgehen des Verschworenen ist kurz, doch nun begreifen wir, warum all das Zauberzeug weggetan werden mufste: nämlich um in dieser kurzen Frist die Hinterbühne in das Gemach Crambes zu verändern, so dafs die folgende Szene wieder mit einem Bühnenbild auf der Hinterbühne beginnen konnte. Gryphius hätte die Folge der Auftritte ja anders wählen können, er war weder durch Vorbilder noch Quellen dazu gezwungen, er wählte diese mit voller Überlegung angesichts der konkreten Bühnenverhältnisse. Vor einer einzigen Szenenführung dieser Art zerstiebt das ebenso fest konventionell eingebürgerte als unbewiesene Gerede von der Bühnenfremdheit der deutschen Renaissancedichter in nichts. — Der Reihen der Priester und Jungfrauen, der diesmal stimmungerregend wie der Rey van Klaerissen in Vondels „Gijsbreght“ (III. Akt) verwendet wird, dürfte auf der Vorderbühne Platz gefunden haben, dann aber mufs der Aktvorhang in Aktion getreten sein.

Der letzte Akt, der zwei Schauplätze verlangt, fordert auch beide Male den Beginn mit einem Bühnenbild. Die letzte Szene zeigt Michael noch in Ketten, umgeben „von dem anderen Hauffen der Verschworenen“, Theodosia bringt „der erste Hauffe der Verschworenen“ herbei. Die wichtigsten Personen finden sich also in der Schlufsszene vereinigt; dieser Brauch hat sich zumal im Lustspiel und der Operette bis heute erhalten. Die Anzahl der Personen sowie das Auf-die-Bühne-schleifen der „Leiche Leonis“, das sich zunächst hinten abzuspielen scheint, verlangen die ganze Bühne. Diese ist nicht die Kirche (Vers 449), sondern entweder das Gemach, in dem Michael gefangen war und das wir aus III, 5 kennen, oder der Thronsaal der Gerichtsszene (II, 1—5)[1].

Demnach bleibt für die Handlung der vorhergehenden 2. Szene die Vorderbühne. Die vorgestellten Ereignisse können sich dort sehr wohl abspielen. Allerdings ist die Zahl der Personen nicht gering. Aufser Theodosia, Phronesis, der Auf-

[1]) Dafür spricht kaum Theodosias Ausdruck vom Thronbesteigen (Vers 381). Das ist wohl bildlich gemeint, aber der neue Herrscher sagt selbst (Vers 452), er wolle „*hier*“ gekrönt werden. Heifst das in diesem Gemach, oder auf der kaiserlichen Burg?

seherin über das Königliche Frauenzimmer, und diesen selbst, nämlich einigen Jungfrauen, kommen der Oberpriester und ein Bote von aufsen hereingestürzt und endlich der erste Haufen der Verschworenen. Dieser, der nur den ersten und zweiten Verschworenen als Sprecher hat, kann nicht gar zu grofs gewesen sein. Sechs Verschworene finden sich im ganzen in der Crambeszene sprechend aufgeführt. Mögen es immerhin mehr gewesen sein, eine allzu zahlreiche Schar war es schwerlich, und 12 — 15 Personen vermochte die Vorderbühne wohl zu fassen. Wir würden also keinen Augenblick zögern, die Szene auf der Vorderbühne zu lokalisieren, wenn sie nicht augenscheinlich mit einem Bühnenbild begönne. Zwar fehlt noch in A und B die ausdrückliche Bühnenanweisung, nichtsdestoweniger ist schon bis in die Einzelheiten alles so gedacht, wie es dann in C vorgeschrieben wird: „Theodosia schlummert auff einem Stuhl. Vor ihr stehet ihrer Frauen Mutter Geist, wie er allhier beschrieben wird, welcher, indem sie auffwachet, verschwindet" (S. 109 f.). Da auf das Öffnen der Tür vor den durch Waffengeklirr als schon vorher stimmungmachend angekündigten Verschworenen besonderer Nachdruck gelegt wird, so ist es nicht ausgeschlossen, dafs diese durch den Zwischenvorhang kommend vorzustellen sind. Wie ist aber das Bühnenbild, mit dem der Akt beginnt, damit zu vereinigen? Sehr gut durch einen vorderen Vorhang! Die Pause zwischen dem Reihen des 4. Aktes braucht nur ganz gering gewesen zu sein. Der Geist hatte sich nur auf die Versenkung zu stellen und Theodosia sich in den Stuhl zu setzen. Im übrigen ist zu bedenken, dafs wir eine ganz parallele Situation in der Traumszene Leos im 3. Akt ebenfalls aller Wahrscheinlichkeit nach auf der Vorderbühne dargestellt gesehen hatten. Wieder hat Kormart auch diese Szene ausgeschlachtet, in seinem Polyeuctos, auch zur Eröffnung eines Aktes[1]). Ein Stuhl ist leicht transportabel, und wenn er an der Seite stehen bleibt, so ist er weit weniger störend als etwa ein Bett.

Es hat sich also die Verteilung der Schauplätze nach dem vom „Cardenio" angedeuteten Schema nicht nur durchführen

[1]) IV, 1; doch ist der Stuhl auch sonst in Geisterszenen benutzt: IV, 2 und III, 3.

lassen, sondern aus den im Stücke selbst enthaltenen Indizien bestätigt. Die Zweiteilung der Bühne durch einen Zwischenvorhang liegt unleugbar dem Stück zugrunde. Sogar ein vorderer Vorhang ist wahrscheinlich geworden. Das hintere Bühnenfeld wird siebenmal benutzt und verlangt fünf verschiedene deutlich unterschiedene Dekorationen zur Versinnlichung der Handlung. Bei dem elfmaligen Szenenwechsel wird die Vorderbühne fünfmal benutzt. Nur in der Umgebung der Magierszene hat sie einen wenig charakterisierten Schauplatz, wohl eine Strafse vorzustellen, viermal ein Gemach. Da die beiden Geisterszenen (III, 3 und V, 1) hierbei einbegriffen sind und einen deutlicher gekennzeichneten Schauplatz verlangen, so möchte man einen bemalten Prospekt als Hintergrund annehmen. Der in diesen Auftritten verwendete Stuhl läfst ihre Lokalisierung auf das vordere Bühnenfeld zweifelhaft erscheinen, die folgenden Szenen zwingen sie aber dorthin. Als Ausweg bleibt nur der Vordervorhang für das Hinsetzen des Requisits und dafs es stehen bleibt. Ob das störend wirken kann, hängt von dem Ort seiner Aufstellung ab. Gegen den zugrunde gelegten Typus scheint sich daraus jedoch kein stichhaltiger Grund zu ergeben. Während jene Szenen (III, 3 und V, 1) für den bemalten Schnurrahmen zu sprechen scheinen, konnten andere Stellen, die von der „Tapete“ sprechen, auf die unbemalte Mittelgardine gedeutet werden. Die Möglichkeit des Auftretens durch den Zwischenvorhang liefs sich nicht widerlegen. Im ganzen darf wohl behauptet werden, dafs einige Ketten von Auftritten Gryphius schon als nicht ungewandten Theatraliker erwiesen haben, und dafs er seinen dramatischen Erstling doch wohl bereits für den Bühnentypus, wie ihn später der „Cardenio“ deutlich zeigt, bestimmt gehabt hat. Ein Versuch ihn auf ein anderes Schema zu deuten, soll damit aber nicht ausgeschlossen werden. Vielleicht kann ein Vergleich mit der Bühnenanlage der übrigen Stücke noch manches aufklären.

2. „Catharina von Georgien“.

Das zweite, jedoch erst 1657 gedruckte Stück von Gryphius ist durch Überschriften für den Schauplatz der Handlung ausgezeichnet. Dadurch allein dürfte schon die Vermutung nahegelegt werden, dafs dem Dichter nunmehr sicherlich eine

deutliche Bühnenanschauung zu eigen geworden ist, und zwar die der Illusionsbühne, wie der häufige Gebrauch des Ausdruckes „verändert sich" beweist. Im „Cardenio" war mit ihm die jähe Verwandlung der Szene vor den Augen des Publikums aus dem Lustgarten in die Einöde (IV, 5) bezeichnet worden. Das mufs jedenfalls in Erinnerung behalten werden; die Bedeutung mufs sich jedoch aus der Verteilung der Schauplätze auf die zweigeteilte Bühne direkt ergeben.

Für die bekannte Form der zweiteiligen Bühne spricht am deutlichsten die Szenenfolge des 2. Aktes. In der 1. Szene gesteht Abas seinem Rat Seinelcan seine Liebe zu Katharina; der Schauplatz ist das königliche Gemach. Dann begibt sich der Schah zu einer Audienzszene; diese beginnt deutlich mit einem Bühnenbild: der Gesandte aus Reufsen mit seinem Gesinde nimmt Abschied von Abas, der von seinen „Hoffeleuten", „den Fürsten aus Persen", umgeben ist. Gryphius befolgt hier dieselbe Technik wie in der Gerichtsszene des „Leo" und zeigt nicht eine Staatszeremonie nach Art der Banden von Anfang an mit all dem perückenhaften Zeremoniell, sondern nur den für den Fortgang der Handlung wichtigen Teil, das Ende „der Abschieds-Verhör des Gesandten aus Reufsen, welcher in selbter den König um Erledigung der Katharine belanget" (S. 146). „Der Schauplatz verändert sich in das Königliche Gemach", in dem auch die 1. Szene spielte. Abas hält einen grofsen Monolog voller Verzweiflung, des Inhalts so unbedachtsam in die Freilassung der Königin gewilligt zu haben, und Seinelcan macht allerhand Vorschläge, die der Schah verwirft. Die Folge der 3. auf die 2. Szene erinnert an jene im „Leo", als nach der Gerichtssitzung der Kaiser seinen Monolog hält und Theodosia zu ihm tritt. Wie dort ist auch hier der Fortgang der Handlung ohne Pause sehr leicht durch das Vorziehen des Zwischenvorhanges auszuführen. Die Personen gehen alle ab, Abas braucht nur mit Seinelcan auf die Vorderbühne zu treten. Dafs der Übergang von der 1. zur 2. Szene nur ein einfaches Hinüberschreiten des Fürsten von der Vorderbühne in das Bühnenbild auf der Hinterbühne gewesen ist, scheint ausgeschlossen. Wollte man selbst die Rede des Gesandten als Anfang der Audienz bezeichnen, ihn also auftreten lassen, und das Zeremoniell als selbstverständlich hinzugedacht annehmen, so spricht doch der

Schlufs der 1. Szene dagegen. In den letzten zwei Versen gibt Abas dem Imanculi den Auftrag, den Hofstaat zusammenzurufen, und Seinelcan soll den Gesandten herbeiführen. Es müfste dann der Fürst auf die veränderte Bühne treten und ihr Erscheinen erwarten, was bei jener das Zeremoniell so peinlich beachtenden und nachahmenden Zeit ganz grotesk erscheinen müfste. Ganz ähnlich war ja der Übergang von der 1. zur 2. Szene des letzten Aktes vom „Cardenio". Für das Bühnenbild spricht neben diesen inneren Gründen auch der Ausdruck der Bühnenanweisung. Während es mit einer Ausnahme das ganze Stück hindurch zehnmal heifst „der Schauplatz verändert sich", steht hier „der Schauplatz bildet ab den königlichen Verhör-Saal". Das kann gar nicht deutlicher auf den Zustand der Ruhe hinweisen, auf das enthüllte Bild, das eben da ist, wogegen das „verändert sich" die Bewegung bezeichnet. Mit diesem Bedeutungsunterschied werden die beiden Ausdrücke in diesem Stück gebraucht, nicht etwa zur Bezeichnung von Vorder- und Hinterbühne. Dafs in diesem Falle die Szene die ganze Bühne beansprucht, geht schon aus dem Ausdruck „Königlicher Verhörsaal", also Thronsaal hervor. Daneben finden wir all die typischen Kriterien, vor allem das Bühnenbild, die grofse Zahl der Personen, besonders des dekorativen Hofstaates, und endlich spricht der Typus der Szene selbst, die grofse Staatsaktion, deutlich für die Hinterbühne. Auch in Kormarts „Maria Stuart" findet sich eine ähnliche Szene (II, 2), nur ist es bei ihm der französische Gesandte, der vor Elisabeth im Thronsaal erscheint. Aber noch in anderer Hinsicht fühlen wir uns in diesem Akt an die Bühne des Leo Armenius erinnert. Das „königliche Gemacht" fanden wir als Schauplatz zweimal bezeichnet; das erinnert an den Leo, in dem ein ganz analoges Gemach, zwar nicht mit diesem Namen benannt, doch desto öfter ebenso verwendet vorkommt. Auch dieses liefs sich stets auf der Vorderbühne lokalisieren. Wie in dem ersten Trauerspiel verwendet Gryphius vielleicht auch hier den Stuhl auf der Vorderbühne zum Schlafen des Helden. So scheint nämlich das Ende der 3. Szene des 2. Aktes gedeutet werden zu können (Vers 356): „Doch lafs uns etwas ruhen. Uns fällt was sonders ein". Es ist recht möglich, dafs Abas nichts einfällt, denn das geschieht eigentlich erst in III, 2, wohl aber

dafs er in Schlaf fällt und der Reyen der von Schah Abas ermordeten Fürsten, auf diese Weise geschickt in die Handlung des Stückes eingegliedert, nicht nur Interludium ist. Dagegen spricht allerdings, dafs der Chor sich nicht mit seinen Drohungen direkt gegen Abas wendet und nur in der dritten Person von ihm spricht. Es ist doch wahrscheinlicher so gedacht, dafs Abas am Ende der Szene abgeht, etwa in den Lustgarten, in dem wir ihm auch III, 2 wieder begegnen.

Der folgende 3. Akt beginnt mit einem Bühnenbild. Katharina mufs auf der Bühne gegenwärtig sein, der russische Gesandte kommt wohl herein. Zu einem Auftreten der Katharina ist kein Anlafs gegeben. Ein paar Worte zu einer sie begleitenden Jungfrau hätten dafür ja genügt. Ein unmotiviertes Auftreten der Königin von der einen, des Gesandten von der anderen Seite ist für jene Zeit und für Gryphius doch nicht mehr möglich. Zudem steht in der Szenenüberschrift (S. 198) „der Schauplatz bildet ab der Königin Zimmer". Diesen Ausdruck hatten wir bei der Audienzszene mit gröfster Wahrscheinlichkeit als Andeutung eines Bühnenbildes erkannt. An anderen Stellen heifst es bei derselben Dekoration stets „verändert sich". Auch für den Abgang der Katharina findet sich am Schlufs der Szene kein Anzeichen, ganz im Gegensatz zur Rolle des Gesandten. Aus all diesen Gründen dürfen wir „der Königin Zimmer" auf der Hinterbühne lokalisieren und zwar das ganze Stück hindurch. Eher für als gegen diese Annahme spricht nämlich auch der 4. Akt, dessen sämtliche fünf Szenen in diesem Raume spielen. Er beginnt mit einem grofsen Monolog der Gefangenen, den wir heute sicherlich als Bühnenbild darstellen würden, doch braucht er von dem Dichter nicht so gedacht worden zu sein. Als Requisit wäre ein Betpult nicht unerwünscht (Vers 53 ff., 268 ff.). In ganz auffälliger Weise parallel gebaut ist die 1. Szene, in der Katharina vor uns erscheint (I, 4). Auch hier liegt ein Bühnenbild sehr nahe trotz des „verändert sich in der Königin Zimmer" (S. 167) der Szenenüberschrift. Wieder ringt Katharina in einem trauervollen Monolog, der fast ein Dialog mit dem Himmel ist, und der wie dort durch das Hereintreten Salomes sein Ende findet. Es ist in höchstem Grade erstaunlich, dafs der Dichter zweimal eine ganz ähnliche Situation, ja Szenenfolge in demselben Stück

gegeben hat. Bewufster Parallelismus hat weder vom Standpunkt theatralischer noch dramatischer Ökonomie irgend einen Nutzen. Erklärlich vermag allein das unbewufste Schaffen nach einem Bild, nach einer unvergefslichen Situation diesen Eindruck zu machen. Kollewijn[1]) hatte „nur vereinzelte“, allerdings verzweifelt vereinzelte Anklänge neben dem Motiv der verschmähten Liebe auffinden können als Beweis, dafs Vondels „Maegdhen“ das Vorbild der „Katharina“ gewesen. Einige Ähnlichkeiten hat Stachel[2]) noch hervorgehoben, vor allem aber die grofsen Verschiedenheiten betont und endlich auf jenes Stück hingewiesen, das in ganz anderer Weise zur Katharina Pathe gestanden hat, auf die „Maria Stuart“. Dieses Vondelschen Stückes 2. und 4. Akt hat durchaus als Vorbild für Gryphius gedient. Natürlich, Gryphius war keiner von den Kleinen, die sich mit Verändern und Abschreiben begnügten. Es war bei ihm ein Nachschaffen nach einem Bild, das ihm vorschwebte; aber eben diese Art der Abhängigkeit ist hier evident[3]). Der Grundgedanke des ersten Monologs der Katharina (Vers 54 f.): „der körper ist in Banden / doch find der Geist sich frey ..“ ist auch der des bedeutend kürzeren zu Anfang von Het Vierde Bedrijf bei Vondel: „'k Begin doors Weerelt 's damp en nevels nu den dagh der zaligen te zien, en vrydom te genieten“. Das Gebet der 4. Szene bei Gryphius und jenes der Maria: „Mijn Hartekenner ...“ stimmen nicht nur im Grundgedanken, nicht nur in der Verwendung des Verses, sondern in Versmafs, Reimstellung und selbst in der Strophenzahl überein[4]). Darauf nahen die „Graven“, wie in der 5. Szene bei Gryphius die „Blutrichter mit den Soldaten und Henckern“ (S. 226), um Maria zum Tode zu führen. Diese nimmt von den Jungfrauen Abschied, verteilt ihren Schmuck an sie und geht von einigen gefolgt ab. Soweit Vondel, soweit Gryphius. Der 2. Akt Vondels hat auch auf die Szenen des 1. Aktes in der Königin Zimmer eingewirkt. Nun beansprucht aber das Gefängnis Marias auf dem Amsterdamer Tooneel die ganze Bühne. Die Darstellung auf der

[1]) Kollewijn, a. a. O., S. 21.
[2]) Stachel, a. a. O., S. 226 ff.
[3]) Stachel, a. a. O., S. 229 deutet auf einige Einzelheiten schon hin.
[4]) Fünf Strophen in vierfüfsigen Jamben, Reimstellung abbaacddc.

holländischen Bühne, kann man einwenden, beweist für Gryphius noch nichts. Nun ja, aber die Zahl der Personen des 4. Aktes, die doch am Schlufs das Dutzend überschritten haben dürften, kommt zu den anderen Indizien hinzu und läfst auch für diesen 4. Akt das Zimmer der Königin wie bisher auf der Hinterbühne inszeniert als gesichert erscheinen.

Einen interessanten Beweis für diese unsere Annahme bildet auch Kormarts Bearbeitung der „Maria Stuart", in der für das „Gefängnüss", wie er Marias Gemach bezeichnet, stets die Hinterbühne verwendet wird. (So heifst es am Ende des 5. Auftrittes des 1. Aktes: „Das Gefängnüss aber wird mit der inneren Gardine zur Zubereitung des Gerichts verzogen", oder III, 3 „fallen die Innerne Tappeten".) Die Bühne Kormarts entsprach im Prinzip ganz der des „Leo Armenius" und erweist sich also auch hier der der „Katharina" verwandt. Im 3. Akt folgte auf die besprochene Szene in der Königin Zimmer der „Königliche Lustgarten" (III, 1), für den demnach nur die Vorderbühne übrig bleibt. Für den Monolog des Abas und seinem Befehl an Imanculi genügt dieser Raum vollkommen. Die umgekehrte Szenenfolge begegnet im 1. Akt: Auf den Lustgarten, der aber nicht als „königlicher", sondern nur als „ein Lustgarten" bezeichnet wird, folgt das Zimmer der Königin (I, 4 ff.). Es ist nicht unwahrscheinlich, dafs diese Scheidung auf zwei verschiedene Dekorationen hinweisen soll. Trotzdem uns der „Cardenio" auf die Hinterbühne für den Lustgarten wies, so genügt in diesem Falle die vordere Bühne auch für den Lustgarten des 1. Aktes. Die beiden Gesandten von Georgien unterrichten uns in der 2. Szene über die Schritte, die schon zur Befreiung der Königin geschehen sind. Sie verbergen sich dann in einem verdeckten Gang, dessen Tür offen steht; sie werden also wohl hinten abgehen. In der folgenden Szene kommt Salome aus dem Schlofs wohl auch von hinten und hält einen wundervoll poetischen Stimmungsmonolog. Sie sucht die Gesandten, die sie hierher bestellt hatte. Endlich erblickt sie die beiden (Vers 209): „dort seh ich beyde! nein! doch ja! . . ." Die Vorderbühne kann demnach nicht gar zu flach gewesen sein. Es dauert noch dreieinhalb Zeilen, bis Procopius und Demetrius, von Salome angekündigt, auftreten. Das ist aber so lange, dafs ihr

Verweilen auf der Hinterbühne und ein langsames Nach-vorne-kommen ausgeschlossen erscheint. Auffällig ist auch, dafs die Tür des Ganges erwähnt wird; das hat nur Sinn, wenn sie abgehen, nicht wenn sie sich in den Hintergrund zurückziehen. Aufserdem mufs Salome aus dem Hintergrund, nämlich vom Schlofs her auftreten und alle dorthin abgehen. Die Vorderbühne ergibt sich also mit gröfster Wahrscheinlichkeit aus den Szenen selbst, ganz abgesehen von der folgenden Szenenreihe, die in Katharinas Zimmer, also sicherlich auf der Hinterbühne spielt. Neu ist die Zahl der Türen, hinten an jeder Seite eine, nämlich der Eingang des verdeckten Ganges und die von Salome benutzte Tür, die zum Schlosse führt. Vorn mufs aber auch eine gewesen sein, durch die die Gesandten auftreten (auch sie ist Vers 384 als Hinter-Garten-Tür bezeichnet; nun liest die Ausgabe von 1657: Hinter-Garten-Tür, die von 1663: hintere Gartentür[1]), dieser Unterschied der Tür des Hintergartens und der hinteren Gartentür gibt ziemlich denselben Sinn für die Bestimmung, wo die Tür lag, nämlich vom Schlofs aus von hinten, also dem Zuschauer am nächsten. Die Hinter-Garten-Tür ist aber der Bühnenanschauung entsprechender und anschaulicher, es ist die Tür des Hintergartens: nur dort konnten die beiden Georgier auftreten; die anderen führen [im Hintergrund] ja nicht nach aufsen). Die Vorderbühne dieses Stückes hat also, was wir beim „Leo" nicht nachweisen konnten, zwei Gassen. Das deutet auf Kulissen oder ähnliche Dekoration. Dazu stimmt der ständige Ausdruck „verändert sich", und vor allem verlangt der Wechsel des Schauplatzes auch für die Vorderbühne einen Wechsel der Dekoration. Der Lustgarten mufs Kulissen besessen haben und zwar der im Text ausgesprochenen Bestimmung nach: vorn an der einen Seite die Gartentür oder Laubwerk, wenn die Tür als schon vorher durchschritten gedacht ist, dahinter jenen Eingang des verdeckten Ganges, also Gebäudeteile, auf der anderen Seite hinten einen zum Schlofs führenden Abgang; der Hintergrund mufs Teile der Burg haben erkennen lassen, da sich der Anfang der Rede des Demetrius (Vers 89 und 93) darauf ausdrücklich

[1]) In der „kritischen" Ausgabe bei Palm fehlt natürlich die Angabe dieser Lesart.

bezieht. Wie kann er sonst gleich im ersten Vers sagen „dies ist die feste Burg", wenn die Dekoration nicht da ist? Die zwei Gassen, die wir als sicher festgestellt haben, deuten auf eine wenigstens drei Kulissen tiefe Vorderbühne. Ganz so hatte es sich ja auch im „Cardenio" herausgestellt. Wie dort kann sich der Ausdruck „verändert sich" nicht blofs auf die Kulissen, sondern mufs sich auch auf den Hintergrund beziehen. Wir sind also gezwungen, einen Schnurrahmen statt des unbemalten Zwischenvorhanges anzunehmen. Es ist in jener Zeit des Siegeslaufes der Illusionsbühne nicht mehr möglich, von grünen Wäldern zu reden, falls in der Dekoration dem dabei in dem Zuschauer erweckten Bilde kein, wenn auch geringer Anhalt entsprach. Zu dem prächtigen lyrischen Monolog Salomes mufs auch aus diesem Grund eine entsprechende Ausstattung nach Art der Kulissenbühne als zugehörig und zu Grunde liegend erschlossen werden. Eine ganz ähnliche Dekoration erfordert aufserdem der Reihen des dritten Aktes, eine freie Nachbildung des Rej van Stætjofferen in der „Maria Stuart", in dem die gefangenen Jungfrauen von Persien Abschied nehmen. Von den Wipfeln (V. 497), den besteinten Felsen (V. 498) und den grünen Gipfeln der bejahrten Palmen (V. 499f.) mufs an der Dekoration etwas zu sehen gewesen sein. Der Ort der vorhergehenden zwei Szenen war aber der Königliche Lustgarten. Es liegt also nahe, den Chor dort auftretend zu denken. Damit läfst sich endlich das Prinzip, den Ort der letzten Szene als Schauplatz des Chors zu lassen, einmal greifen. Aufserdem bieten natürlich jene Worte wieder einen Beweis für die Dekoration, die in diesem Teil nur die der Kulissenbühne gewesen sein kann. Wir finden demnach von allen Seiten unsere Annahme gestützt, den Lustgarten auf die Vorderbühne, der Königin Zimmer auf die Hinterbühne zu verlegen. Aus diesem Grunde kann mit der „Tapet" (I. A Vers 725) nicht der Zwischenvorhang, sondern nur eine verhangene Tür gemeint sein. Also darf diese Stelle auch nicht als Beweis verwendet werden, dafs das Zimmer der Königin auf der Vorderbühne lag. Darum wird Katharina am Ende der 7. Szene (S. 175) die Personen durch die Seitentür hinausschieben; den Zwischenvorhang zuziehen zu lassen, wäre unnötig und gesucht.

Nunmehr sind wir imstande, die Verteilung des Stückes auf die beiden Bühnenfelder lückenlos zu überblicken. Selbst die zunächst so verwirrend und unpassend erscheinende erste Szene des Stückes stimmt zu unsren bisher gewonnenen Resultaten. Der Dichter schreibt die Ausstattung für diesen Prolog sehr genau vor (S. 149). „Der Schauplatz lieget voll Leichen, Bilder, Cronen, Zepter, Schwerdter etc.“ Schauplatz wird das ganze Stück hindurch das Bühnenpodium genannt. Die angegebenen Requisiten liegen also auf der Bühne verstreut umher. Es klingt ganz, als ob für die nie dagewesene dreistöckige Mysterienbühne hier ein verspäteter Beleg sich finden sollte, wenn die Szenenüberschrift fortfährt: „über dem Schauplatz — öffnet sich der Himmel, unter dem Schauplatz die Helle“. Damit wird nur die Bemalung des Hintergrundes gemeint sein, von dem der obere Teil Himmel, der untere Teil aber auf irgend eine Art, die der Dichter nicht genauer zu beschreiben nötig fand, die Hölle etwa als aus der Erde emporlodernde Glut oder als Rachen eines Ungeheuers dargestellt haben mufs. Das Vorbild der Jesuitenbühne erkennen wir in dieser Dekoration deutlich. Nicht zum mindesten erinnert auch die Art des Auftretens der Ewigkeit an den Brauch des Ordensdramas: „Die Ewigkeit kommet von dem Himmel / vnd bleibet auff den Schau-Platz stehen“. Das läfst sich natürlich, wie es besonders auch die anscheinend langsame Entrückung zum Schlufs der Szene zeigt, nur mit Hilfe einer Flugmaschine wie bei den Jesuiten ausführen, denen überhaupt der ganze Prolog deutlich nachgebildet ist, ganz in dem Stil: „Hic proludit Amor Divinus“ oder dergleichen. Die am Boden liegenden Requisiten, auf die die Ewigkeit tritt (Vers 68 u. ö.), verlangen, dafs die Bühne von einem Vorhang verhüllt werde. Da es das Prinzip der zweiteiligen Illusionsbühne ist, keine Pausen zur Dekorationsveränderung zu bedürfen, so werden die Requisiten auf der Hinterbühne gelegen haben, die der Zwischenvorhang schlofs, als die Ewigkeit in den Wolken verschwunden war. Der Schauplatz verwandelte sich dadurch in den Lustgarten, in dem die Gesandten Salome erwarteten. Die 4. Szene enthüllt uns der Königin Zimmer auf der inzwischen abgeräumten und veränderten Hinterbühne und bleibt bis zum Schlufs des Aktes (I, 8) Ort der Handlung. Es sei daran erinnert, dafs auch der

„Leo" mit einem Bühnenbild auf der Hinterbühne anfing. Die letzte Szene schliefst mit dem Abgang des ergrimmten Abas, und auch Katharina geht wohl ab. Es passt der in Erinnerung an den Rej van Stætjofferen der „Maria Stuart" von Gryphius verwendete Reihen der gefangenen Jungfrauen ganz leidlich in das Gemach der Königin.

Der zweite Akt ist der Gegenhandlung gewidmet. Der Schauplatz verändert sich in das königliche Gemach, die Vorderbühne; dann bildet er das Bühnenbild der Audienzszene ab (Hinterbühne) und verändert sich wiederum in das königliche Gemach (VB) zurück. Das von uns vermutete Prinzip, den Chor auf dem Orte der letzten Szene auftreten zu lassen, findet dadurch Bestätigung, dafs der Dichter eben in Anschauung des Gemaches des Schah auch den Chor solchen Personen zuerteilt, die dort einigermafsen hineinpassen, nämlich den „von Chach Abas ermordeten Fürsten." Der dritte Akt enthüllt uns die Königin in ihrem Zimmer auf der Hinterbühne und trägt durch das Gespräch mit dem russischen Gesandten nicht gerade geschickt und spannend einen grofsen Teil der Vorgeschichte nach. Der andere Teil des Aktes (III, 2 und 3) zeigt Abas in dem „königlichen Lustgarten" (VB) den Blutbefehl aushecken und Imanculi mit seiner Ausführung beauftragen. Der Chor der gefangenen Jungfrauen nimmt in derselben Dekoration von Persien Abschied.[1]) Der ganze vierte Akt spielt in der Königin Zimmer, also auf der Hinterbühne. Der Chor ist ein allegorisches Zwischenspiel, der Reihen der Tugenden gruppiert sich um die beiden Spieler, den Tod und die Liebe. Er mag sehr wohl auf dem Schauplatz des eben beendeten Aktes, also auf der ganzen Bühne, aufgetreten sein. Allerdings scheint das insofern schwierig, als Katharina von den Jungfrauen, die sie begleiten wollten, ganz wie Maria Stuart, nicht alle, sondern nur einige mit sich nehmen durfte auf ihrem letzten Gang. Aufserdem aber sagt sie ausdrücklich Vers 431: „Geduld! Doch dient ihr uns in diesem Zimmer mehr." „In diesem Zimmer", sie sollten also bleiben. Der durch die

[1]) Eine ähnliche Dekoration kann Gryphius vielleicht auch schon in Amsterdam gesehen haben. Verschiedene holländische Stücke verlangten ja eine solche, aber sie wurde stets auf der Hinterbühne dargestellt.

französischen Theoretiker später auch in Deutschland zum Gesetz erhobene Brauch, den Aktschlufs durch Leerwerden der Bühne anzudeuten, ist in dieser Zeit zwar schon im Schwange, aber noch nicht ehernes Gesetz geworden, weil die Chöre oder Zwischenspiele den Einschnitt deutlich genug markierten. Entweder gingen die Jungfrauen trotz Katharinas Worten ab,[1]) oder der Zwischenvorhang schliefst sich, und auf der Vorderbühne geht das Zwischenspiel vor sich. Ähnlich war es ja auch im „Leo" im vierten Akt: der Chor der Priester und Jungfrauen trug seinen Weihnachtsgesang auf der Vorderbühne vor, nachdem der Zwischenvorhang das Gemach in Crambes Haus geschlossen hatte, und sicherer noch im dritten Akt desselben Stückes. Nun sollte man vermuten, der nächste Akt beginne mit einer Szene auf der Hinterbühne. So scheint es zunächst auch: das Frauenzimmer ist versammelt, wie es die Königin geboten, herein bringt Cassandra die beim Ansehen der Marter ohnmächtig gewordene Serena, geleitet von zwei Verschnittenen. Dieses Bühnenbild scheint durchaus selbstverständlich und im Einklang mit unseren bisher gewonnenen Resultaten zu stehen, und doch kann es so nicht gewesen sein.

Die nächste Szene nämlich verlangt die ganze Bühne. Auf den ersten Blick scheint zwar die Szenenüberschrift: „der Schau-Platz verändert sich in den Vorhoff des Palastes" gerade auf die Vorderbühne zu deuten. Es ist auch kein Bühnenbild, das uns vorgeführt wird, sondern die Henker tragen im Gegensatz zu der ähnlichen Szene im „Leo Armenius" (II, 6) Holzbündel und Pech (v. 105) selbst herbei und richten den Holzstofs erst auf. Dort war er schon aufgeschichtet und der Ort als Hinterbühne auch sonst gesichert. Es ist jedoch für die Praxis auch hier nicht ausgeschlossen, dafs ein Stofs schon vorhanden war, zu dem nur noch etwas hinzugetragen wurde. Gryphius geht in seinen Anforderungen in der Katharina noch weiter und verlangt, dafs der Scheiterhaufen auch angezündet und die halbtote Katharina in die Flammen geworfen wird. Diesen Effekt mufs die damalige Bühne recht gut haben darstellen

[1]) Vielleicht in Erinnerung an „Maria Stuart", wo extra zwei Verse nach dem Vorgesang folgen, um das Verlassen der Bühne am Aktschlufs zu motivieren.

können, denn auch in einigen Bühnenstücken wird er benutzt. So läfst Kormart in seiner „Polyeuctus"-Übersetzung das „Theatrum" einen grofsen Richtplatz darstellen. „Im Aufziehen stehen etliche Soldaten / und hängen hinten im Perspektiv / die zwei persianische Christen an Pfählen und kreutzen in einem angelegten Feuer ..." Also im Hintergrund geht das vor sich. Die Perser sind keine Puppen, sondern Schauspieler, da der zweite eine lange Rede vom Kreuze hält. Danach werden noch unterschiedliche Christen ums Leben gebracht, darunter einer „gespiefset und ins Feuer geworffen" (III, 9). Einen ähnlichen Effekt verlangt ein anderer Bühnenpraktikus: Hallmann[1]) in seinem „Alexander Magnus" (IV, 9). Antigone wird an einen Baum gebunden, stimmt ein Sterbelied an, und der Holzstofs wird angezündet. Da allerdings naht sofort Befreiung. In Hoofts „Baeto" wird „Rijeheldin wenigstens teilweise vor den Augen der Zuschauer verbrannt"[2]). Der Flammentod der Katharina kann nur so dargestellt worden sein, dafs sie in der Versenkung verschwand. Diese mag anders wie im „Leo" nicht auf der Vorderbühne gelegen haben, denn wäre dies der Fall, wo bleiben dann die Überreste des Scheiterhaufens, und wo soll das in Wirklichkeit doch nicht brennende Holz und Pech hingekommen sein, wenn sich der Schauplatz sofort in den „königlichen Saal" verändert?[3]) Der königliche Saal war bisher noch nicht vorgeschrieben worden. Die Szenen des Abas spielten im königlichen Gemach (II, 1 und 3) oder im Verhörsaal (II, 2). Den Ort mit diesem zu identifizieren liegt kein Grund vor, im Gegenteil zeigt der Schlufs des Stückes den reuigen Abas, dem der Geist der ermordeten Königin erscheint, auf demselben Schauplatz, wie in dieser Szene, in der er zu spät den Blutbefehl widerruft. Nur Seinelean und Imanculi begleiten ihn hier. Der pluralische Imperativ im Anfang (Vers 145) richtet sich an diese beiden.

[1]) Richter, Liebeskampf und Schaubühne, S. 363.

[2]) Kollewijn, a. a. O., S. 69.

[3]) An und für sich könnte etwas Holz in der Versenkung verschwinden; aber dann müfste der Scheiterhaufen auf der Versenkung gebaut worden sein, wogegen diese für Katharina offen bleiben, das Holz also herum gebaut gewesen sein mufs.

Einige Trabanten begleiten wie stets den Schah und führen Imanculi gefesselt ab; doch werden das nur wenige gewesen sein. Die Personenzahl ist jedenfalls gering und spricht wie der Charakter der Szene für die Vorderbühne, also für die Identifizierung mit dem uns bisher bekannten königlichen Gemach, das wir sicher auf der Vorderbühne lokalisieren konnten. Der Schlufsmonolog wie der Anfang der eben besprochenen Szene kann nach der Bühnenvorstellung der Zeit ohne Anstofs nach einem Auftreten der Personen gesprochen worden sein. Nicht so dagegen die folgende Szene (V, 4). Auffällig ist schon die Anweisung, und der Priester beginnt „so ist, wie ich erzehlt“. Er ist also nach dem schrecklichen Schauspiel mit dem als Reliquie geretteten Haupt in das Zimmer des Gesandten gelaufen, hat ihm Abas' Bruch des Versprechens und die schrecklichen Folgen erzählt; nun ist er fast am Ende seines Berichtes, den das Publikum ja zum Teil mit angesehen hat. Was kann deutlicher für ein Bühnenbild sprechen? Auffällig ist der Ausdruck der Szenenüberschrift „verändert sich“ statt „bildet ab“. Der Priester kann nun aber nicht die ganze Szene hindurch das verbrannte Haupt der Königin in der Hand halten. Einmal küfst der Gesandte (nach Vers 226, fehlt in A) das Haupt. Dann spricht die wiederum in A fehlende Anweisung (nach Vers 255) deutlich genug dagegen: „Unter diesen Worten wird der Königin Haubt mit einem weifsen seidenen Tuche verdeckt“. Ein Tisch, auf dem es steht, ist unbedingt nötig, denn wo sollen die Diener mit ihren Geschenken hin? sollen sie sie auf den Fufsboden hinstellen, um hier die Vorderbühne möglich zu machen? Soll ferner der Gesandte am Szenenschlufs das Haupt der Katharina, das ja eigentlich der Priester hätte mitnehmen können, und Seinelcan die Geschenke unter den Arm nehmen und so abgehen? Viel eindrucksvoller wird auch der letzte Vers der Szene „er wird des Mörders Kopf auf seiner Taffel sehen“ (Vers 344), wenn das Requisit, also der Tisch dasteht. Für die folgende letzte Szene (V, 6) verändert sich der Schauplatz wieder in den königlichen Saal. Wie für den Reuemonolog des Schah die Vorderbühne sich am besten eignet, so auch für diese Szene, zumal der Geist der ermordeten Königin am besten auf der Vorderbühne auftauchen wird, um gut ver-

standen zu werden. Die Versenkung in diesem Stücke kann also sehr wohl auf der Vorderbühne gelegen haben, ganz wie im „Leo".

Von der 2. Szene an läfst sich also auch für den 5. Akt der Wechsel von Hinterbühne und Vorderbühne, der gut zu den dargestellten Örtlichkeiten und dem Inhalt der Szenen pafst, einigermafsen einleuchtend verfolgen, sogar soweit sichern, dafs die Vertauschung der Bühnenfelder unmöglich ist. Damit hat sich der Ring der Szenen geschlossen. Die Dekoration der Vorderbühne als Lustgarten verlangt den bemalten Schnurrahmen statt der einfarbigen Mittelgardine, also eine dem „Cardenio" ähnliche Bühne. Bühnenbilder waren nicht selten und selbst zu Beginn der Akte festzustellen. Aber sie lagen stets auf der Hinterbühne, und daher trat die Vorderbühne in Verwendung. In der 1. Szene des letzten Aktes jedoch, für die unsere bisherige Lokalisierung nichts als die Vorderbühne übrig läfst, ist der Beginn mit einem Bühnenbild nicht zu leugnen. Damit wäre der zu dem gefundenen Bühnentypus stets zugehörige Vordervorhang auf einmal zu theatralischer Wirkung ausgenutzt. Innerhalb des Aktes wäre seine Verwendung ganz unerhört, aber zu Beginn des Aktes vermuteten wir ihn von Gryphius schon im „Leo". Neu im Verhältnis zu jenem Stück ist die besondere Betonung der Veränderung der Bühne durch die Szenenüberschriften, die eine Ausstattung mit Kulissen unzweideutig beweisen und zwar nicht nur für die Hinterbühne, wie das schon im „Leo" feststand, sondern auch für die Vorderbühne, da sie sich aufser in das königliche Gemach auch in den Lustgarten zu verwandeln hat. Aus derselben Dekoration folgt auch, dafs ein einfarbiger Zwischenvorhang nicht genügte, sondern bemalte Schnurrahmen vorauszusetzen sind. Das ist alles nichts ganz Neues, sondern nur eine Bestätigung der bisher gewonnenen Resultate. Von dem dreizehnmaligen Szenenwechsel entfallen sechs Szenen auf die Vorderbühne und zwar zwei auf den Lustgarten und vier auf das königliche Gemach (zwei davon „königlicher Saal"). Siebenmal wie im „Leo" trat die Hinterbühne in Aktion. Sie stellte dreimal der Königin Zimmer und je einmal den königlichen Verhörsaal, den Vorhof des Palastes, des Gesandten Gemach und den Schauplatz für die Ewigkeit dar.

3. „Carolus Stuardus".

In der Ausgabe von 1657 folgt auf die „Catharina" der „Carolus Stuardus". Inwieweit der Dichter mit dieser Anordnung etwas über die Chronologie seiner Werke aussagen wollte, bleibe dahingestellt.

Über den zugrunde liegenden Bühnentypus gibt der 2. Akt am besten Auskunft. In der 2. Szene wird nämlich der König in seinem Kerker schlafend enthüllt, also mit einem Bühnenbilde, denn wie die Szenenüberschrift fordert, liegt „Carolus auf dem Bette", während der Geist der Maria Stuarda zu dem Schlafenden spricht. Diese Szene verlangt, dafs ein Vorhang das Bild enthülle. Es mufs der Zwischenvorhang gewesen sein, denn es ist die 2. Szene des 1. Aktes, die mithin auf der Hinterbühne zu lokalisieren ist. In der 1. Szene treten die Geister der durch Justizmord umgekommenen Günstlinge Karls, des Grafen Stafford und des Erzbischofs von Canterbury Laud, als Prolusio in Art der Jesuitenstücke auf. Wie in Vondels „Peter en Pauwels" (1641) „de Geesten van Simon toveraer en Elymas . . . de vorrede" sprechen, wie in der „Katharina" die Ewigkeit auftritt und zu dem gleichen Zweck, zu dem Gryphius seiner Gibeoniterübersetzung den Geist des Saul zufügte, enthüllen diese beiden Geister die Vorgeschichte und bereiten auf den Inhalt der Tragödie vor. Es ist „nach Mitternacht", als die Geister aufsteigen. Ob das durch Versenkungen geschah, läfst sich nicht feststellen. Die Vorderbühne ist für die beiden Sprecher durchaus genügend und geeignet. Von diesem Gesichtspunkt aus erhält also unsere Annahme, dafs das Gefängnis Karls auf der Hinterbühne liegend vom Dichter gedacht ist, Bestätigung, noch mehr natürlich, da ein Requisit, das Bett mit dem schlafenden König, von Anfang an auf der Bühne sein mufs. Ebenso hat Kormart, diesmal allerdings auch schon Vondel, ganz wie unser Dichter die Kerkerszenen stets auf die Hinterbühne gelegt und läfst stets die „Innerne Tappeten" oder die „Innere Gardiene" fallen. Bei ihm wie bei Gryphius enden diese Szenen stets mit einem Bühnenbild. Das Bett fehlt bei Vondel, und Kormart hat dieses für die Lokalisierung so wichtige Requisit von Gryphius übernommen. Die „Trauertafel" hat er hinzugefügt, sie wird bei

Gryphius nicht gebraucht, denn Karl hat keine Briefe zu schreiben, und die Schüssel mit Waschwasser, die ihm die Edlen bringen, werden sie ihm hinhalten. Nötiger ist dagegen ein schon für die „Katharina" erwünschtes Betpult mit einem Kruzifix (Vers 228). Noch wahrscheinlicher wird das Vorhandensein dieses Versatzstückes durch den Anfang des 4. Aktes, der Karl „auf dem Knie" (Vers 1106) im Gebet enthüllt. Dieser Akt ist ganz nach Vondels Vorbild dem Abschied der Hauptperson von den Ihren gewidmet und spielt, wie das Bühnenbild vom Anfang zeigt, wieder auf der Hinterbühne. Beide Szenenfolgen (II, 2/4 und IV, 1 und 2) schliefsen auch, wie es nicht anders zu erwarten ist, mit einem Bühnenbild. Der Gefangene kann eben nicht abgehen. Der 2. Akt ist ganz dem Märtyrium Karls im Kerker zuerteilt; im 4. Akt folgt eine eigenartige Szene, die dem bisherigen Schema gemäfs schon auf die Vorderbühne gewiesen werden mufs. Diese Möglichkeit wird durch die beiden folgenden Szenen, die den Schlufs des Stückes bilden, zur Notwendigkeit erhoben. Sie gehören zusammen und spielen in einem Zimmer der Behausung des Generals Fairfax. Die 4. Szene beginnt deutlich mit einem Bühnenbilde: die Gemahlin des Fairfax ist da. Der Edelknabe kommt wohl im selben Augenblick, als der Zwischenvorhang die Szene enthüllt, zu ihr mit seiner Meldung. Auch in der nächsten Szene bleibt sie nach des ersten Obristen Abgang noch auf der Bühne in einem kurzen Gebet. Dann mag sie wohl in die inneren Gemächer abgehen, um den Aktschlufs deutlich zu machen. Sie mufs eine andere Tür als der Obrist und der Edelknabe benutzen, während für jene eine nach aufsen führende genügt. Diese zwei kurzen Szenen sind recht lebendig. Wie durchaus bühnenmäfsig auch sie gedacht sind, zeigt die vorhergehende 3. Szene. Keiner, dem man diese phantastisch schwarz in schwarz gemalte Selbstcharakteristik Hugo Peters, als des Erzbösewichtes, aus dem Zusammenhang gelöst zu lesen gäbe, würde vermuten, dafs Gryphius der Verfasser ist. Das ist ganz Haupt- und Staatsaktion, zur Handlung trägt sie nicht bei, sie könnte wo anders stehen oder ganz fehlen. Aber sie wird notwendig um des Szenengefüges willen. Die ersten beiden Szenen spielten im Kerker, also auf der Hinterbühne; die beiden folgenden stellten ebendort des Fairfax Gemach vor. Das Gefängnis

war aufserdem in diesem Falle nicht ohne Ausstattung, die abgeräumt werden mufste. Es scheint folglich Gryphius ein unmittelbares Nebeneinanderstellen von zwei Szenen auf der Hinterbühne, die etwa durch eine nach Art von Furttenbachs Vorderbühne rasch veränderliche Einrichtung leicht ermöglicht wurde, nicht geläufig gewesen zu sein. Durchaus zu dem wichtigsten bisher gefundenen Prinzip stimmt es, wenn Gryphius zur Verbindung dieser zwei Szenenkomplexe sich genötigt glaubt, eine Szene auf der Vorderbühne, also eine Flickszene, einzuschieben. Dafs er auch hier versuchte, nicht wie die Banden mit einer gar nicht oder kaum zum Stück gehörigen komischen Szene sich zu helfen, sondern seinem Grundzug als Koloristen entsprechend eine Kontrastfarbe zu der gottergebenen Seelengröfse Karls hinsetzte, um dadurch der Handlung möglichst zu dienen, das zeigt eben, wie ein bedeutender Künstler sich mit szenischen Notwendigkeiten abfindet. So anfechtbar und unscheinbar von literarisch-ästhetischem Standpunkt dieser Auftritt auch immer ist, er spricht für den klar blickenden Künstler und den bewufst schaffenden Theatraliker. Der allegorische Chor der Religion und der Ketzer schliefst den 4. Akt und wird auf der Vorderbühne stattgefunden haben, um für den Umbau der Hinterbühne Zeit zu schaffen. Ein Grund ihn auf die Hinterbühne zu versetzen, ist nicht ersichtlich.

Dafs des Fairfax Gemach auf der Hinterbühne gedacht ist, mufs sich auch für die drei ersten Szenen des 1. Aktes bewähren. Nicht sicher läfst sich ausmachen, ob das Stück mit dem Auftreten der Gemahlin des Feldherrn oder mit einem Bühnenbild beginnt. Der Ort ist ein privates Gemach im Hause des Feldherrn, denn dieser kommt in der 2. Szene von seinen Gästen (Vers 40). Er geht in die inneren Gemächer ab; seine Gemahlin folgt nach dem Monolog der 3. Szene, die Bühne mufs also zwei Türen haben, von denen die eine zu den inneren, die wahrscheinlich an einer anderen Seite gelegene zweite zu den Prunkgemächern führt. Läfst sich auch für die Lokalisierung auf der Hinterbühne kein neuer Beweis beibringen, da kein Versatzstück u. dgl. uns Anhalt gewährt, da auch der Schlufs der 3. Szene mit dem Abgang der Gemahlin zu enden scheint, so spricht vor allem auch nichts dagegen, und die Bedeutung für die Handlung und die immerhin

erkennbare Szenerie, ein Zimmer, stimmt zu unserer Annahme. Denn die kurze folgende 4. Szene läfst sich gar nicht lokalisieren. Ist es ein Innenraum oder ein Lustgarten, der ja im Drama zu jener Zeit als Ort für intime Beratungen viel verwertet wird? Also wahrscheinlich auf der Vorderbühne dürften Peter und Axtel den Hewlet erwarten, ihm das Blutgeld zu übergeben, eine Situation ganz in der Art des Passionsspieles, in dem ja die Überredung des Judas durch die Händler auch auf der Vorderbühne stattfindet. Der Chor der ermordeten engelländischen Könige wird auf der Vorderbühne auftreten.

Es schliefst also der 1. Akt mit der Benutzung des vorderen Bühnenfeldes, ebendort mufs jedoch auch der folgende Aufzug beginnen. Wenig passend ist in der endgültigen, vom Dichter wohl erwogenen Fassung der alte Prolog an dieser Stelle stehen gelassen. Das mufste also bühnlich zulässig gewesen sein. Diese beiden chorartigen Gebilde sind aber nur dann erträglich, wenn sie nicht direkt hintereinander sich folgten, sondern durch eine noch so geringe Pause getrennt waren. Die Akteinteilung kann also von Gryphius auch nicht mehr nur literarisch gemeint sein, sondern mufs Einschnitten in der Vorführung entsprochen haben. Diese zu markieren diente der vordere Vorhang, über dessen tatsächliches Bestehen zu dieser Zeit ja kein Zweifel mehr bestand. An dieser Stelle hätten wir einen deutlichen Hinweis auf seine schon lange vermutete Existenz auch für die theatralische Ökonomie des Dichters.

Zugunsten dieser Annahme spricht der Schlufs des 4. Aktes mit einem zum allegorischen Spiel ausgeweiteten Chor zwischen der Religion und den neun Ketzern. Die beiden Schauplätze auf der Hinterbühne, der Kerker Karls und das Gemach des Fairfax, waren durch eine Flickszene verbunden. Die Bühne wurde leer; es ist immerhin zweifelhaft, ob nicht die Zimmerdekoration zu störend für dieses Zwischenspiel empfunden worden wäre. Weisen wir es nun der Vorderbühne zu, so ist an ein unmittelbares Fortspielen nicht zu denken, denn die beiden folgenden Szenen spielen sicherlich auch auf dem vorderen Bühnenfeld. Es scheint demnach auch an dieser Stelle die wichtige künstlerische Rolle des Vordervorhangs mitgedacht worden zu sein.

Die Anfangsszene des letzten Aktes trägt das Zeichen einer Flickszene deutlich an der Stirn. Die Zwischenaktspause wäre wohl viel zu gering, um die Bühne für die grofse Staatsszene (V, 3) umbauen zu können. Der Ort des Zwiegespräches zwischen dem Grafen und dem Hofmeister ist also unbestimmbar.

Auch Kormart pflegt solche Szene nicht ungeschickt auf der Vorderbühne zur Veränderung der Hinterbühne anzubringen; bei ihm ist dann das Abgehen in den Worten der Person und aufserdem in einer Bühnenanweisung stets vermerkt (z. B. I, 7), und gerade auch Kormart bringt vor der Hinrichtung ein deutlich als Flickszene sich erweisendes Gespräch zweier ganz unwichtiger Dynastae (IV, 7). Die Szene der Hinrichtung des Königs erfordert unbedingt die ganze Bühne. Vor der Hinrichtungsszene hat Gryphius noch den Auftritt des über sein Amt wahnsinnig gewordenen Königsrichters Poleh, dessen Gestalt werdende Phantasien die vorausgehenden Worte des Hofmeisters (Vers 155 f.) illustrieren und beleben. Wie es die holländischen Theater, die Jesuitenbühne und selbst die der Wandertruppen gern taten, zeigen lebende Bilder auf der Hinterbühne die Zukunft. Damit ist als Ort der Szene, die im übrigen kein bestimmtes Kolorit verlangt, also sehr wohl der Schauplatz des vergangenen Auftrittes sein kann, ja als Illustrierung des dort verstandesmäfsig Vorgebrachten am besten auch in derselben Szenerie, eben der Vorderbühne bleibt, das Feld vor dem Zwischenvorhang festgelegt. Das ist theatralisch nicht ungeschickt. Durchaus notwendig zur Handlung erscheinen zunächst dem Wahnsinnigen die Geister des Wentwort und Laud. Ihr Auftreten beweist, dafs die Vorderbühne an jeder Seite — Gryphius sagt „Ende" (Vers 242) — eine Tür hat. Aus diesen scheinen die Geister des Wentwort und Laud aber nicht hervorzukommen, sonst brauchten sie ihm den Ausgang nicht erst zu vertreten. Eher werden sie aus Versenkungen emporsteigen. Diese müssen dann seitlich und hinter den Abgangstüren gelegen sein, wie sie dem Anschein nach auch im „Leo" gedacht waren. Auf diese Lage soll wohl der Ausdruck „erscheint zu dem Ende des Schauplatzes" und „erscheinet an der anderen Seiten" deuten, nicht dafs die Geister durch die Tür kommen. Zu dieser recht wirksamen Benutzung der Geisterszene ist der

Dichter durch eine Erinnerung bewufst oder unbewufst angeregt worden, eine Erinnerung aus seiner Wanderzeit. Die Vermutung, dafs er Josef Simons „Zeno“ in Rom aufgeführt gesehen, bestätigt sich hier wieder. In diesem Stück nämlich kommt ebenfalls gegen Schlufs (V, 10) ganz dieselbe Szene vor: „Hic umbrae prodeunt singulae a diversis partibus qua abitum quaeret Longinus“. Keine wörtlichen Reminiszenzen sind wie von der Lektüre Vondels zurückgeblieben, sondern der Gesamteindruck der äufserst theatralischen Szene. Diese ist aufserdem noch dadurch wichtig, dafs der Zwischenvorhang direkt vorgeschrieben und ihre Lokalisierung dadurch gesichert ist. Die 23 Verse mit der sie verlängernden Mimik dienen nicht allein der Belebung der Handlung, sondern auch den Anforderungen der Bühne. Galt es doch, für die grofse Staatsszene der Hinrichtung die Hinterbühne mit dem Gerüst für die Hinrichtung zu versehen. Zeit dazu gab der Reihen und die 1. Szene.

Sicherlich ist es kein Zufall, dafs die erste Vertooning gerade die Vierteilung Hugo Peters und Hewlets zeigt. Auch die Leiche am Galgen des 2. Bildes pafst gut zu dem Gerüst für die Hinrichtung; endlich die Krönung Karls nicht minder. Das scheint zunächst paradox, und kleine Veränderungen sind in den zehn Versen, da der Vorhang geschlossen war, wohl vorgenommen worden. Der Klotz war wohl schon vorher, nach der ersten Vertooning, entfernt. Nur bei der Krönung war etwa ein anderes Tuch über das Gerüst gebreitet, es selbst aber diente gerade, um die Gruppe, „wie der Bischoff Carlen den 2. krönet“, hervorzuheben. Während der Gespensterszene wurde alles zur Hinrichtung fertig gemacht. Das kann bei einer Zeit von 20 Versen nicht allzuviel gewesen sein. Es mufs alles vorher schon aufgestellt sein, und der Zwischenvorhang enthüllt das fertige Trauergerüst. Es ist das ein schwarz bezogenes erhöhtes Gerüst, das auch als „Bühn“ (Vers 1435) bezeichnet wird. Es als Oberbühne zu denken, ist allzu gewagt, und selbst das Amsterdamer Tooneel, das ja in dem Baldachin des Thronbaues einen verkümmerten Rest der Oberbühne bewahrt, benutzt diesen Balkon doch nie. Für diese Szene wäre eine solche Oberbühne auch viel zu hoch und zu klein. Es ist also wohl ein etwa mannshohes Gerüst, zu dem Stufen

hinaufführen, aufgeschlagen. Darauf steht der Richtklotz mit dem Beil. Unten drängt sich wohl eine gaffende Menge herum (Vers 1431). Das alles enthüllt der Zwischenvorhang. Es tauchen nun wohl zu Beginn der Szene „die Jungfrauen an den Fenstern“ auf. Acht sprechen, mehr anzunehmen liegt kein Grund vor. Nur die erste und zweite von ihnen hat mehrere Verse hintereinander zu rezitieren. Zunächst scheint Gryphius' Vorschrift, dafs die Jungfrauen an den Fenstern erscheinen sollen, recht seltsam, wir dürfen aber nicht vergessen, dafs die Fenster am Markt, auf dem solche Exekutionen meist stattfanden, zu jener Zeit noch als Logen bei einer solchen Schaustellung sehr gesucht waren. Im „Cardenio“ hatten wir eine kurze Szene aus dem Fenster uns nicht so sehr für das Amsterdamer Toonel, als für die übliche Kulissenbühne anschaulich zu machen versucht. Die gegenwärtige Szene läfst sich jedoch nicht mit jener Szene vergleichen. Die hier auftretenden Jungfrauen entsprechen wahrscheinlich dem Chor der engelländischen Frauen und Jungfrauen. Wären sie beim Zurückziehen des Vorhangs schon auf der Bühne, steckten wie die Vögel aus dem Nest die Köpfe aus den Fenstern und begönnen nun ihre in Frage und Ausruf gegliederte Erzählung der Dekoration, das wäre urkomisch. Gryphius schwebte sicherlich etwas ganz anderes vor: der antike Chor mit seiner getragenen Feierlichkeit. Und sie treten auf wie jene im gehaltenen Klagegesang. Der Ausdruck „Fenster“ kann nur als Seitenbalkon verstanden werden, wie ihn Gryphius allerdings auf der holländischen Bühne sah. Ein direktes holländisches Vorbild dieser Art scheint jedoch nicht vorzuliegen [1]. Aber bei Josef Simon liegt eine ähnliche Situation vor. Es erscheinen im letzten Akt des „Zeno“ die Knaben, deren Väter von dem Tyrannen ermordet worden sind, auf den Mauern der Stadt, und ihre Klagerufe deuten des Himmels nahende Rache an. So nebensächlich die Szene für die Handlung ist, so theatralisch wirksam

[1] Zwar Beispiele für einzelne Personen, die dort auftreten, lassen sich erbringen, in Ansloos „Parijsche Bruitloft“ (5. Bdr.) sind Kathryn, Anjou, Guise, ob de Galdery, und das ist die gröfste Zahl von Personen auf dem Seitenbalkon, die mir vorgekommen ist. Fenster als Plural wird also auch im Deutschen nicht wirkliche einzelne Fenster bezeichnen, sondern ihre symbolische Andeutung und Vertretung durch eine Galerie.

ist sie, und so etwas prägt sich ja gerade am leichtesten ein und wird fast unbewufst reproduziert. Dafs es gerade der „Zeno" ist, der Gryphius hierzu angeregt hat, kann uns jetzt nicht mehr wundernehmen, da wir Nachwirkungen des Stückes nun schon öfter begegnet sind. In dieser Art also ziehen wohl auch die Jungfrauen auf; die erste und zweite werden die Führerinnen der Halbchöre gewesen sein, die mit geraden Zahlen bezeichneten etwa die Altstimmen, die mit ungeraden bezeichneten die Soprane [1]).

Von ihnen angekündigt tritt der Zug mit Karl wahrscheinlich vorn auf. Die Jungfrauen haben jetzt die Aufgabe, die bedeutungsvolle Mimik des Königs eingehend zu interpretieren. Endlich nahen die Henker wohl von hinten; sie sind vermummt. Die ganze Szene ist durchaus melodramatisch gehalten. Der König spricht in fünf- und vierfüfsigen Jamben und wird wohl wie in den Jesuitendramen diese Stellen singen. Ob der Zwischenvorhang mit dem Fallen des Todesstreiches oder mit dem Abgehen der Jungfrauen schliefst, läfst sich nicht ausmachen. Der Epilog der Geister der ermordeten Könige und der Rache spielt auf der Vorderbühne, es sprechen sieben Geister, während aus jener Aufzählung (Vers 1644 ff.) sich zehn ergaben.

Nicht so ganz leicht ist es, den mittelsten Akt einzukreisen. Ist dies ungezwungen möglich, so wird das allerdings besonders eindringlich für die Wahrheit unserer Grundhypothese sprechen. Das Gemach des Fairfax (III, 1) hatte sich bislang stets auf die Hinterbühne legen lassen. Die darauf folgenden Szenen lassen sich schwer lokalisieren. Wir müssen da sehen, ob uns nicht von der anderen Seite her bestimmende Momente entgegenkommen. Durchaus sicher ist der Beginn der Audienz des Gesandten aus Schottland (III, 10) mit einem Bühnenbild. Es waren wohl einige Versatzstücke nötig, wenn auch kein direkter Thronsaal, so doch etwas ähnliches, denn es ist eine feierliche Audienzszene. Aus diesem Grund wird die unwichtige Unterhaltung der zwei englischen Grafen über die Folgen des Königsmordes auf der Vorderbühne eingeschoben sein, und sie steht in der Tat wie die meisten solcher Informations-

---

[1]) Vers 1468 f. teilt A fälschlich der zweiten, B in Übereinstimmung mit der Handschrift der siebenten Jungfrau zu.

szenen einer Flickszene sehr nahe. Schon aus diesem Grunde ist es wahrscheinlich, dafs die folgende Szene auf der Hinterbühne spielen wird. Geradezu unmöglich ist es ihre Personen, Cromwell und den schottischen Gesandten, auf der ziemlich charakterlosen Vorderbühne nur auftreten lassen zu wollen. Cromwell gibt im Namen des Landes dem intervenierenden Gesandten ablehnenden Bescheid, ganz ähnlich wie Abas dem russischen Gesandten, wenn er ihn auch mit anderer Antwort in der Abschiedsaudienz empfängt. Auch hier schwebte dem Dichter offenbar ein Bühnenbild vor, wenn auch die dekorativen Trabanten als selbstverständlich zur Ausstattung gehörend fortgelassen sind. Die Anregung dieser Szene, von der Vondel nichts weifs, ist bei Kormart zu einer grofsen Audienzszene ausgemünzt worden (II, 3). In dem Thronsaal sind um die Königin 31 Personen, dazu die Legis Procuratores und Trabanten versammelt, als der französische Gesandte zur Abschiedsaudienz von Paulet und Druray vorgeführt wird. Ziemlich sicher darf man wohl sagen, mit solchem Prunk ausgestattet stand jene Szene (III, 2) nicht vor Gryphius' Augen. Kormart hat sich die Anregung zwar von Gryphius geholt, möglicherweise aus dem vorliegenden Stück. So ist es nicht ausgeschlossen, dafs er vor allem den Umrifs, den Rahmen geborgt, den er mit selbst zurechtgestümpertem Inhalt füllte. Die Situation: das Bild auf der ganzen Bühne, dürfte er übernommen haben. Doch ist dies leider gar nicht sicher. Kormart braucht nämlich hier die vorliegende Szene gerade nicht aus dem „Karl Stuart“ nachgeahmt zu haben. Es ist nicht ausgeschlossen, dafs ihm die „Katharina“ vorgeschwebt hat. Noch eine andere Audienzszene findet sich in seinem Stück, und die spielt auf der Vorderbühne (IV, 3). Elisabeth tritt, nachdem „die Inneren Tappeten“ die vorige Szene geschlossen, „mit den zwey Reichs-Dynastae, anderen Graffen / und dem Prokurator mit den Trabanten“ auf, verabschiedet den Gesandten aus Schottland. Dann erst „erhebet sich die innere Gardine zum königlichen Saal“. Eher war das nicht möglich, da Marias Gemach erst verändert werden mufste. Die Audienzszene ist also eine rechte Flickszene, und wegen dieses Zwanges durch die Bühne darf jene Szene nicht als beweiskräftig angesehen werden, so verlockend auch die Gestalt des schottischen Grafen ist. Bei

Gryphius steht der Auftritt in einem anderen Gefüge und hat auch gröfsere Bedeutung. Das Gemach wird dort, wenn auch nicht ganz, so doch im wesentlichen mit dem Thronsaal übereingestimmt haben. Zu einer grofsen Versammlung will allerdings das sicherlich am selben Ort stattfindende ganz vertrauliche Gespräch zwischen Hugo Peter und Cromwell wenig passen. Der Chor mufs dann, um die Veränderung für das Gefängnis des nächsten Aktes zu ermöglichen, auf der Vorderbühne aufgetreten sein; nicht ausgeschlossen ist es auch, dafs Cromwell am Ende der Audienz wie Abas nach vorn kam, und der Zwischenvorhang nicht sich schon jetzt schlofs.

Die der Audienzszene vorangehende Unterhaltung der zwei englischen Grafen (III, 9) ähnelt recht der Anfangsszene des letzten Aktes und scheint wie diese eine Flickszene. Ihr Fehlen würde dem Stücke nur zugute kommen, zur Handlung steht sie in fast gar keiner Beziehung, und dazu ist sie störend lang. Sinn bekommt sie vom künstlerischen Gesichtspunkt nicht im geringsten, sie läfst sich einzig erklären als bühnentechnische Notwendigkeit, um den Aufbau der Versatzstücke für die Audienz zu ermöglichen. Ist dem so, dann wirft ihre Existenz zugleich Licht nach vorn, auf den vorangehenden Auftritt (III, 8). Schon die Möglichkeit, ihn mit einem Bühnenbild beginnend zu denken, weist darauf hin, dafs er wohl auf dem hinteren Bühnenfeld gespielt habe. Ungleich der Szene im Gemach des Gesandten in der „Katharina" wird hier kein Versatzstück notwendig gebraucht. Immerhin läfst es sich nicht mit Sicherheit ausmachen, wo die Unterhaltung des Hofmarschalls, des pfälzischen Kurfürsten und des holländischen Gesandten stattfindet. Ein Wechsel des Schauplatzes ist allerdings wahrscheinlich, aber nicht erweisbar. In diesem Falle wäre eine Bühne nach der Art des Saaltheaters oder der Jesuiten, vor allem ihre Technik, die rasche Verwandlung der Vorderbühne mittels der Schnurrahmen, der zugrunde liegende Typus. Leider bietet das Stück dafür sonst keinerlei Hinweise. Dieser Szene voran geht ein Monolog des Fairfax, der mit der Handlung der vorhergehenden zwei Auftritte (III, 5 und 6) zusammenhängt. Diese beiden sind im Vergleich zu den anderen nicht ganz so farblos. Die Häupter der revolutionären Partei erledigen die Verwaltungsgeschäfte. Die 5. Szene mag

sogar mit einem Bühnenbild beginnen, doch bleibt alles immerhin noch nebelhaft und verschwommen. Die Beratungen schliefsen damit, dafs Peter nach draufsen, Cromwell (Vers 377 ff.) anscheinend nach innen abgehen. Fairfax kann dann auch sehr wohl das Gemach verlassen und zu seinem Monolog auf die Vorderbühne kommen, ähnlich dem Übergang von der 10. zur 11. Szene dieses Aktes. An und für sich könnte dieser zur Charakterisierung des Fairfax in die Fassung letzter Hand eingeschobene Monolog auf dem Schauplatz der vorausgehenden Szenen gedacht werden. Hierzu kommt, dafs der Dichter den Fairfax hier Entschlüsse deklamieren läfst, die er noch schneller als der Zuschauer vergifst. Dieser Auftritt ist gänzlich unorganisch, denn die vorangehenden Szenen waren dem günstiger gestalteten Charakter des Feldherrn gemäfs bereits umgearbeitet worden. Nötig war also weder für die innere noch für die äufsere Handlung dieser langweilige und lange Monolog. Nötig aber war er als Bindeglied zwischen den auf der Hinterbühne spielenden Szenen in des Gesandten Zimmer und in dem Staatszimmer. Es liegt also ähnlich wie in der 3. Szene des 4. Aktes eine Flickszene vor. Aus der Lokalisierung der 5. und 6. Szene auf der Hinterbühne folgt andererseits, dafs die beiden vorhergehenden Szenen, die ganz farblos sind, auf der Vorderbühne spielen müssen. Ganz ähnlich wie die beiden Grafen der 9. Szene und der Hofmeister und der erste Graf zu Anfang des 5. Aktes treten die zwei Obristen auf und treffen Fairfax; dieser geht vor ihnen ab, sicherlich „hinein“ wie auch der zweite Obrist, während der erste nach aufsen abgeht. Es könnte daraus auf mehr als zwei Türen zu schliefsen sein; ob aber wirklich die Tür, durch die die beiden auftreten, nicht wieder benutzt wurde, ist zweifelhaft. Mehr als zwei Türen würden aufserdem nicht auf die Hinterbühne, sondern nur auf Ausstattung der Vorderbühne mit Kulissen deuten. Dadurch, dafs Fairfax vor den beiden abgeht, ist ein Bühnenbild der folgenden Szene wahrscheinlich. Es wäre doch gar zu seltsam, die zwei Obristen nach verschiedenen Seiten abgehen und gleich darauf Fairfax und Cromwell auftreten zu sehen, vielleicht gar durch eine der eben benutzten Türen. Gewinnt die Lokalisierung der 5. und 6. Szene auf der Hinterbühne hierdurch noch an Wahrscheinlichkeit, so nicht minder die Verlegung

der 3. und 4. Szene auf die Vorderbühne. Mit dieser Szenenreihe ist aber die vorausgehende zweite eng verbunden. Die Schlufsworte (S. 401): „Wer da? ... Lafst uns von hier! ... Ich hab euch noch, ihr Helden! / In innerster geheim was wichtigs anzumelden" zeigen an, dafs der Ort für die 2. bis 4. Szene derselbe bleibt. Er ist nachweislich unbestimmt, immerhin ist das sicher, dafs es sich kaum um ein Zimmer, eher um einen Gang, um eine Galerie oder vielleicht einen Lustgarten handelt. Eine Ähnlichkeit mit jenem von I, 4, mit dem auch die Personen übereinstimmen, ist merkbar vorhanden; dadurch ist nicht nur die sicher mit einer anderen Dekoration ausgestattete 5. und 6. Szene als Hinterbühnenszene erwiesen, sondern auch die kurze 1., die in Fairfax' Gemach spielt. Das Bühnenbild, mit dem diese ziemlich sicher beginnt, würde nicht notwendig auf die Hinterbühne weisen, da der Vordervorhang die Szene enthüllen könnte. So ist also auch für diesen Akt das Gemach des Fairfax als auf der Hinterbühne befindlich festgestellt und damit der Kreis geschlossen.

Auch in diesem unzweifelhaft geringwertigsten Stück von Gryphius ist die Bühnenanschauung deutlich zu spüren. Der Wechsel von Vorder- und Hinterbühne ist aufs peinlichste gewahrt, wie es vor allem die beiden als Flickszenen erkannten Auftritte (III, 7, und IV, 3,) erweisen. Damit ordnet sich das Drama in den bisher festgestellten Zusammenhang und die stets gefolgerte Bühnenpraxis organisch ein. So einförmig zunächst dieses Stück erscheint, es stellt doch nicht geringe Anforderungen an die Verwandlungsfähigkeit der Bühnen: nicht weniger als sechzehnmal verlangt die zweite Fassung einen Szenenwechsel. Die Hinterbühne wird neunmal in Anspruch genommen und zwar dreimal als Zimmer des Fairfax, zweimal als König Karls Kerker, einmal als Gemach des Gesandten und als Hinrichtungsplatz, aufserdem als Audienzsaal und Beratungszimmer. Diese beiden Schauplätze dürften sehr wahrscheinlich dieselbe Dekoration, ein Prunkzimmer, um nicht direkt zu sagen, den Thronsaal gezeigt haben. Dann wären für die Hinterbühne fünf verschiedene Dekorationen nötig, eine Zahl, die sich merkwürdigerweise auch schon für die „Katharina" und den „Leo" ergeben hatte, ebenso wie zwei Dekorationen der Vorderbühne, unter denen sich bei der „Katharina" auch der

Lustgarten befand. Zusammen sind also sieben verschiedene Dekorationen erforderlich, wie bei sämtlichen bisher betrachteten Stücken. Auch bekannte Ausstattungen treffen wir wieder: das Gemach auf der Hinterbühne, den Thronsaal und das Gefängnis, den Vorhof oder Schlofshof wohl in der Hinrichtungsszenerie und vielleicht auch den Lustgarten. Die Dekorationen zeigen einen durchaus typischen Charakter, und es läfst sich jetzt schon kaum von der Hand weisen: Gryphius hat nicht nur die Bühne stets vor Augen gehabt, sondern eine ganz bestimmte, deren Ausstattungsfundus und deren Veränderungsmöglichkeit er genau kennt und mit der er rechnet. Warum sonst die stets wiederkehrende Zahl von fünf Dekorationen für die Hinterbühne und zwei für die Vorderbühne, warum dieser stete, bewufst herbeigeführte Wechsel der beiden Bühnenfelder, wie ihn Furttenbach nicht brauchte und die Jesuiten wenigstens nicht mit dieser Regelmäfsigkeit einhalten; warum wieder im Gegensatz zu jenen der ziemlich neutrale Charakter der Vorderbühne? Dafs diese mit einigen Kulissen ausgestattet sein kann, die eben eine ganz beschränkte Verwandlung zulassen, sahen wir aus der Möglichkeit, in I, 4 mehr als zwei Türen annehmen zu müssen, angedeutet.

Die Chöre sind in diesem Stück stets auf die Vorderbühne gesetzt; der Reihen der ermordeten engelländischen Könige des ersten Aktes fand die Vorderbühne schon vor, ebenso der Reihen der Frauen und Jungfrauen des 3. Aktes. Der 2. Akt verlangte, dafs der Kerker verhüllt wurde, ebenso der letzte vor dem Epilog der Geister nach der Hinrichtung. Auch für den allegorisch ausgestatteten Chor des 4. Aktes zwischen der Religion und den neun Ketzern, der auf die Szenen in Fairfax' Gemach folgt, wird die Hinterbühne genügt haben. Dafs der Reihen nur dem Zweck der Veränderung der Hinterbühne diente, darf nicht behauptet werden; dagegen sprechen besonders der Beginn des 2. und 5. Aktes mit einer Szene auf der Vorderbühne. Hervorzuheben ist, dafs das Stück mit einem Epilog schliefst, denn das ist in Wahrheit die letzte Szene des 5. Aktes. Die Behandlung der Chöre ist also wieder ein Beweis für die gesamten, so höchst wichtigen Ergebnisse, die uns dieses rein künstlerisch recht minderwertige Stück geliefert hat. Sie sind als reflektierender Ausklang und

Abschlufs der Akte mit diesen auch theatralisch verbunden dadurch, dafs sie oft den Schauplatz der letzten Szene für sich benutzen. Aber Gryphius macht daraus kein Prinzip, denn er denkt durchaus realistisch, theatralisch. Die Bühnenbedürfnisse sind das Mafsgebende, wenn er anderseits auch Dichter genug ist, uns das nicht fühlen zu lassen, vielmehr aus der Not eine Tugend macht. Das ganze Stück hat ihn ja in steter Rücksicht auf die tatsächlichen, gegebenen Bühnenverhältnisse gezeigt und dieses wichtige Resultat bestätigen endlich die Reihen vollauf.

4. „Papinian".

Die letzte vollendete Originaltragödie Gryphius' trägt deutlich den Stempel später Entstehung an der Stirn. Mancherlei Erfahrungen des protestantischen Syndikus der Landstände gegenüber der katholischen Regierung, der Gedanke vielleicht auch an die pädagogisch-moralische Aufgabe der Schulbühne liefs den Dichter ein Drama schaffen, das entsprungen und gegründet ist auf seiner ernsten, durch ein schweres Leben hartgeschmiedeten Weltanschauung. Nicht um des christlichen Dogmas willen, wie in den Jesuitenstücken, wird der Held zum Märtyrer, sondern der protestantische Dichter läfst die ethische Überzeugung zu der verderbenbringenden Klippe werden. Nicht nur sich, selbst „sein gantzes Haus" mit „sich zu Grunde stürzen", das will er „viel lieber, denn das Recht auch umb ein Haar abkürtzen" (3. Akt, Vers 481 f.). Das ist das eigenste Eigentum Gryphius' und dem entspringt die Ursituation. Diese Urzelle des Dramas darf nicht den Gewissenskampf des Helden, noch seinen Entschlufs für das Recht zu sterben darstellen, das ist die Voraussetzung, sie führt vielmehr Anfechtungen von anderer Art, von gröfserer Wucht und Tragik herbei: sein Beharren den Bitten der geliebten Gattin gegenüber, den noch schwereren Entschlufs, selbst nicht im Hinblick auf die seinem einzigen Sohne drohende Gefahr sich zum Unrecht zwingen zu lassen, und als Höhepunkt endlich, sich seines geliebten, heilig gehaltenen Amtes als Oberrichter entsetzt zu sehen, und dabei doch frei von Hafs und Leiden zu bleiben, trotz des drohenden Todes, nicht nur des eigenen sondern des unschuldigen Sohnes, trotz des Angebotes des Heeres, ihn zum Kaiser zu erheben, trotz

des Antrages der Kaiserin-Witwe, ihn zum Gemahl und Monarchen zu machen und trotz des Jammers seiner alten Eltern. Allen zum Trotze bleibt er heldenmütig, „getroffen, nicht zermalmt!“ (Vers 229) und geht in den Tod; „Man glaub itzt, dafs mein Werck geh über alles Wissen! / Man glaubt, dafs Themis mich geehrt und hochgebracht, man seh, dafs ich vor sie des Käysers hold verlacht!“ Diese Ursituation umfafst die Szenen 4—6 des 4. und Szene 1 und 2 des 5. Aktes. Der Höhepunkt ist die 5. Szene des 4. Aktes, und sie ist zugleich theatralisch am deutlichsten geschaut. Der Dichter gibt nämlich selbst Auskunft über die Dekoration in seinen Anmerkungen[1]) und somit einen sicheren Ausgangspunkt für die Betrachtungen der diesem Stück zugrundeliegenden Bühnenanschauung.

Die 4. Szene des 4. Aktes mufs mit einem Bühnenbilde beginnen: Papinianus, Plautia, Papiniani Sohn sind in „Papiniani Gemach“ (S. 630) versammelt. Die Klage der Plautia mit den Anrufungen des Himmels erinnert an Szenenanfänge der „Katharina“. Wie in jenem Stück, oder im „Cardenio“ und „Karl Stuart“ dürfen wir auch jetzt schon das Gemach der Hauptperson auf der Hinterbühne dargestellt vermuten. Die Gemahlin redet in ihrer Klage direkt den Sohn (Vers 219) und, wenn zwar weniger deutlich, auch den Gatten an. Unter solchen Umständen ist an ein späteres Auftreten dieser beiden nicht zu denken. Über irgend welche Ausstattung der Szene läfst sich noch nichts sagen. Als aber im folgenden Auftritt Macrinus als neuernannter Amtsnachfolger Papinians die Abzeichen der Würde fordert, unterrichtet der Dichter uns in den Anmerkungen (S. 632) ausdrücklich über die Dekoration. Sie bestand in „einem Tische oder Altar von Ertz, welcher bedecket mit einem weifsen Tuch, dessen Säume von Gold gewürcket. Auf selbigem stund das Buch ihrer Ampts-Verrichtungen, gezeichnet mit des Fürsten Bilde, neben dem Buch 4 brennende Lichte auf soviel göldenen Leuchtern.“ Recht bezeichnend für den bewufst für eine Ausstattungsbühne schaffenden Dichter ist der Zusatz: „gesetzt auch, dafs zu Bassiani Zeiten nicht alle diese Zierathen bräuchlich gewesen . . . steht doch der Dichtkunst

[1]) Zu Vers 243 des 4. Aktes, S. 631 f.

an, sich ihrer Freyheiten zu gebrauchen.“ Der Altar und die ausgelöschten Kerzen müssen stehen bleiben, als Macrinus, der wohl mit Dienern kommt, die die Requisiten tragen und den Sohn fortführen, abgegangen und die ohnmächtige Plautia von den Jungfrauen „ins Zimmer“ getragen ist. Diese Schlufsworte der Szene sind allerdings auffällig. „Ins Zimmer straks zurück“ läfst Papinian die Gattin tragen. Die Szene spielt ja aber in Papiniani Gemach. Für einen Unterschied von Zimmer und Gemach liefert auch dieses Stück keinen Anhalt. So hiefs es in der „Katharina“ stets „der Königin Zimmer“ zum Unterschied von dem auf der Vorderbühne befindlichen „königlichen Gemach“, aber dagegen „des Gesandten Gemach“ (Hinterbühne) und „Cardenii Gemach“ (Hinterbühne). Es sieht also ganz so aus, als ob, wenn Papinian das Zimmer verläfst, die Hinterbühne sich schliefst. Das Bild des abgeräumten Altars war für den folgenden Auftritt der zwei Hauptleute, die im Namen des Lagers die Kaiserkrone anbieten, ganz unnötig. Aufserdem bedarf die folgende Szene des Chors anscheinend der Hinterbühne. Die Szenenüberschrift fordert nämlich: „Käyser Bassianus erscheinet auff einem Stul schlaffend; von etlichen geflügelten Geistern wird ein Ambofs mit Hämmern auf den Schauplatz bracht, auf welchem die Rasereyen einen Dolch schmieden“ (S. 597). Das Erscheinen des Kaisers kann doch wohl nur als Bühnenbild, das der Vorhang enthüllt, gedeutet werden; denn dafs er durch die Versenkung erscheint, ist gar unwahrscheinlich; diese wird vielmehr anderweitig benutzt. Auf ihr müssen der Ambofs und die Geister gestanden haben, die am Schlufs zugleich schnell verschwinden. Da der Kaiser ebenfalls gleich abgeht, so könnte die Szene wohl auf der Vorderbühne gespielt haben, wenn eben das Erscheinen des Kaisers nicht zu Anfang gefordert wäre. Der Stuhl könnte allerdings stehen bleiben, da gerade zwischen dem 4. und 5. Akt der Vordervorhang recht wahrscheinlich in Aktion tritt. Diesen schon nach der 6. Szene zu bemühen, widerspricht allen unseren bislang festgestellten Ergebnissen. Nicht nur indirekt aus dem Text, sondern auch aus dem 5. Kupfer zur „Katharina“ ergibt sich ein ebenfalls auf der Hinterbühne stattfindendes allegorisches Zwischenspiel. Das Schliefsen der Mittelgardine nach der bedeutungsvollsten Situation, das Verdecken

des halbabgeräumten Altars war durchaus berechtigt. Zu weitgehen würde andererseits die Annahme, erst in dem Augenblick, wo Macrinus jene Dekorationsstücke verlangt, würde die Hinterbühne geöffnet, ähnlich der Vorschrift in Josef Simons „Vitus" (IV, 4): „Hic panditur Lararium". Nein, wirkungsvoller ist es, wenn schon die ganze Ausstattung von Anfang an dem Zuschauer vor Augen stand, er nicht jetzt durch das Abräumen kaum gesehener Requisiten mehr verwirrt als ergriffen wird. Papinian tritt ja auch von Anfang an mit seiner vollen Amtstracht geschmückt auf. Mit der bedeutungsvollen Situation ist auch die effektvolle Dekoration von Anfang an mitgedacht. Dazu kommt, dafs sich der Beginn der 4. Szene nicht anders denn als Bühnenbild interpretieren läfst. Die vollständig ausgestattete Bühne mufs dort enthüllt werden, ähnlich der Bühnenanweisung des „Zeno": „panditur sacellum regium in medio theatro". In Papiniani Gemach spielt aber aufserden der exponierende 1. Akt. Der nach antikem Muster gebildete Monolog des Helden handelt von nichts als der Schwierigkeit, sein hohes, schweres Amt in den Stürmen und Anfeindungen gewissenhaft zu erfüllen. Papinan wird, da er am Ende des Aufzuges zur Rechtsprechung geht, sein volles Ornat wie auch sonst und besonders im 4. Akt tragen. Recht eindrucksvoll aber wird die Szene erst, wenn auch das Versatzstück, also der Rechtsaltar, schon hier, im ersten Akt, dasteht. Beweisen läfst sich allerdings sein Vorhandensein nicht. Für eine geräumige Bühne spricht das unbemerkte Auftreten und das Lauschen der Gemahlin. Wenn die Szene auf der Vorderbühne spielte, die sich zumal für Gryphius' Anschauung in den übrigen Stücken als ziemlich flach ergeben hatte, so wäre wohl ein Lauschen auf der entgegengesetzten Seite möglich, aber die Bühnenanschauung (S. 520) „höret von ferne zu" deutet entschieden mehr auf den Hintergrund, aus dem Plautia während des 20 Verse langen Dialoges zwischen Papinian und dem Kämmerer sich langsam der Gruppe von hinten nähern wird. Ein solch langer Auftritt, der, so langsam der Schauspieler auch vorwärts gehen mochte, recht lang bleibt, kann nur auf der Hinterbühne gedacht sein. Gestützt wird unsere Annahme endlich noch dadurch, dafs der Dichter für den „Reyen der Hofe-Juncern Papiniani" einen Szenenwechsel vorschreibt, und zwar „Vorhof oder

Lust-Garten" des Helden. Für den Chor selbst, der ganz gemächlich seine Strophen absingt, ist eine Vergröfserung der Bühne nicht angebracht und hat keinen Sinn. Berechtigt ist jedoch die Vorschrift, wenn dadurch die Hinterbühne geschlossen und für den nächsten Akt währenddessen verändert werden kann. Kormart drückt das recht bezeichnend in der Anweisung aus („Maria Stuart" I, 5): „Das Gefängnüss aber wird mit der inneren Gardine zur Zubereitung des Gerichts verzogen".

Der zweite Akt spielt „in dem kayserlichen Saal" (S. 635). Er gehört zu dem dramatisch lebensvollsten, was Gryphius überhaupt geschrieben hat, vor allem die Steigerung und das Aufbrausen des Jähzorns, sowie sein Übergang in den Verfolgungswahn am Schlusse der dritten Szene. Wäre auch nicht der Schauplatz vom Dichter in den Anmerkungen besonders angegeben: dafs hier nur die als Thronsaal dekorierte ganze Bühne gemeint sein kann, ist unverkennbar. Die Zahl der Personen ist bedeutend. Gryphius setzt nur jene in die Szenenüberschrift, die sprechend vorkommen. Die Vers 265 und nach Vers 268 erwähnten Kammerdiener zeigen, dafs auf Statisterie in den Überschriften auch in diesem Drama keine Rücksicht genommen wurde. Figuranten erschienen dem Dichter nur als notwendiger aber unbestimmter wogender Hintergrund Der St. Galler Abdruck gibt genauere Auskunft. Zum mindesten bei jener Aufführung waren aufser den Hauptpersonen: Bassianus, Geta, Julia, noch „Hoffmeister / Geheimschreiber / Kammer-Jungfrau / Edelknaben / und den Kayseeren auffwartende Obristen" vorhanden. Die Zahl von 20 auf der Bühne befindlichen Personen mag wohl auch in der Phantasie des Dichters überschritten gedacht worden sein. Solche Ensembleszenen, die sich die Wandertruppen meistens sicher nicht leisten konnten, zeigen den Einflufs vor allem des Jesuitendramas und sind ebenso gegen alle klassizistische Tradition der Franzosen und Vondels wie die Ermordung auf offener Bühne und die leidenschaftliche Bewegtheit der ganzen Szene überhaupt. Die Leiche des Geta wird in der 5. Szene von den Jungfrauen fortgetragen [1]). Der Akt schliefst mit dem Abgang der während der zwei letzten Verse allein noch auf der Bühne weilenden

[1]) Kollewijn, a. a. O. S. 42.

Julia. Diese letzten Worte sind eine Apostrophe an die „Rache“ und binden dadurch den Reihen der Themis und der „Rasereyen“ eng an die letzte Szene. Aus diesem Grunde glaubte Gryphius nicht erst noch besonders betonen zu müssen, dafs der Chor auf demselben Schauplatze auftritt, immerhin liegt das deutlich genug beschlossen in dem Ausdruck „gehet alles vor“, alles, also auch der zu der zweiten Abhandlung gehörige Reihen: „Themis steigt unter dem Klang der Trompeten aus den Wolcken auf die Erden“ und „steiget unter dem Trompeten-Schall wieder in die Wolcken“. Die Rasereien „kommen aus der Erden hervor“, also aus Versenkungen. Ob diese bei Gryphius auf der Hinterbühne lagen, läfst sich nicht entscheiden[1]). Am Ende des 4. Aktes verschwinden die Rasereien durch die Versenkungen, durch die sie vielleicht auch auftreten. Die dort (IV A.) geforderte Schmiedeszene kann nichts Unerhörtes mehr zu jener Zeit gewesen sein. Unter dem Einflufs des Jesuitentheaters hat Harsdöffer[2]) schon 1643 im dritten Teil seiner „Gesprechspiele“ eine Schmiedeszene auf der Hinterbühne als Zwischenspiel vorgeschlagen und geschildert. An sich sehr wohl denkbar wäre es, auch die Versenkung nur auf der Hinterbühne anzunehmen; sie wird ja sonst in diesem Stück nicht benutzt. Der Reihen des 4. Aktes ist durchaus als Fortsetzung der allegorischen Handlung des Zwischenspiels vom 2. Akt gedacht, so dafs auch unter diesem Gesichtspunkt an eine Lokalisierung der Szene auf der Hinterbühne kaum mehr zu zweifeln ist. Eigenartig bleibt jedoch die Bezeichnung des Ortes als „kaiserlich geheimes Zimmer“. Dieses schien zu Anfang des 4. Aktes wegen der wichtigen

[1]) Die Verwandtschaft des Reihens mit dem Brauch des Jesuitendramas ist augenscheinlich, und nur sehr von ferne erinnert er an Megeer und Sisyphus in Vondels „Palamedes“ (II, 1). Viel gröfser ist die Ähnlichkeit wenigstens in theatralischer Hinsicht mit desselben Dichters „Peter en Pauwels“ (I, 1), wo Simon Magus die bösen Geister aus der Hölle zitiert, die unter Donner, Blitz und „zwavelvier, en roock, en stof, en steen“ aus den Versenkungen heraussteigen. In noch geringerem Grade hat das allegorische Zwischenspiel, das dieselben Rasereien am Ende des 4. Aktes aufführen, etwas mit Vondel zu tun und was an jenen erinnert (Kollewijn a. a. O. S. 42), ist nur seine Verwandtschaft mit dem Brauch der Jesuitenbühne.

[2]) Gesprechspiele III. Teil, Nürnberg 1643, vergleiche den Kupfer S. 251.

Szenen in Papiniani Gemach mit ihrer dekorativen Ausstattung ziemlich sicher auf der Vorderbühne gedacht werden zu müssen und steht also mit dem Orte dieses Reihens direkt in Widerspruch.

Aufserdem spielen noch die beiden ersten Szenen des 3. Aufzuges im kaiserlich geheimen Zimmer; wenigstens in den Anmerkungen (S. 632) hat Gryphius so den Ort bezeichnet. In der Szenenüberschrift des ersten Auftrittes gibt er aber die Anweisung (S. 552) „Bassianus und der erste Hauptmann aufser dem Gemach". Damit ist doch das gerade Gegenteil ausgesagt. Zeigt dieser Fall, dafs dem Dichter es an anschaulicher Vorstellung einer realen Bühne mangelt, oder korrigiert die Anmerkung nachträglich den Text? Dieses ist an sich gar unwahrscheinlich, da die Anmerkungen von Anfang an, nicht erst in späterer Auflage, dem Stück beigegeben waren und wohl im wesentlichen gleichzeitig entstanden sind. Jenes aber ist unwahrscheinlich im Vergleich zu den bisherigen Resultaten, zu denen selbst die nach 1659 entstandene Umarbeitung des „Carolus Stuartus" durchaus stimmte. Jedenfalls verdient dieses Problem gründlich untersucht zu werden, da seine Lösung offensichtlich nicht nur für dieses Stück, sondern für die Gesamtwertung von Gryphius als Theatraliker von aufschlufsreichster Wichtigkeit zu werden verspricht. Was sagen die beiden Szenen an sich über die Bühnengröfse aus? Die Zahl von zwei Personen verlangt sicher nicht die Hinterbühne, doch tun das andere wichtige Szenen auch nicht und spielen trotzdem auf ihr. Zu den wichtigen Szenen gehören diese beiden zwar nicht, wenn sie auch der Handlung durchaus förderlich sind. Für einen langen Auftritt ergibt sich nicht der geringste Anhalt. Nur ein Requisit scheint benutzt zu werden, nämlich ein Tisch. Den anderen Dolch, den der Kaiser endlich Laetus schickt, sowie das Gift kann er sehr wohl bei sich tragen; das ist sogar das wahrscheinlichere. Von dem Strang, den er Laetus (Vers 291) zur Auswahl mitschickt, ist nicht die Rede. Das verdeckte Gold, antikisierend für verdeckendes Gold, ist ein goldener Behälter. Wo mag er den wohl hernehmen? Ist einerseits nicht gut anzunehmen, dafs Dolch und Gift offen auf einem Tisch lag, so wäre das von jenem goldenen Kästchen eher glaublich. Aufserdem verlangt

Bassian (Vers 55) „Zeug zu schreiben“. Damit dürfte zwar nicht ein Tischchen zum Schreiben gemeint sein, sondern nur Papier und Tinte oder vielleicht ein Griffel. Um jene sechs Verse aufzuzeichnen, wird indessen ein Tisch wohl doch nötig sein. Dies alles darf aber nicht als Beweis für die Hinterbühne angesehen werden, denn es ist die erste Szene eines Aktes, und so konnte, wie schon der „Leo“ zeigte, ein leichtes Requisit unter dem Schutze des Vordervorhanges auf die Bühne gestellt worden sein. Sollte jedoch nicht der Anfang der Szene in einem Gemach auf der Vorderbühne spielen, Bassian dann etwa um Vers 43 in das Zimmer treten, also auf die Hinterbühne, wo der Tisch steht? An sich wäre es sehr wohl denkbar, nur ist uns bisher bei Gryphius noch kein derartiger Fall begegnet. Das stillschweigende Zuziehen des Zwischenvorhanges nach der 5. Szene des 3. Aktes ist etwas ganz anderes. Läfst sich eine weniger ungewöhnliche Erklärung finden, so verdient sie entschieden den Vorzug. Der Tisch braucht weder grofsen Umfang zu haben, noch ist er von grofser Wichtigkeit für die Handlung. Nicht ganz ausgeschlossen ist es, dafs der Dichter ihn bei der Niederschrift gar nicht benutzt sah. Die Wandertruppen ebenso wie Kormart allerdings lassen gern auf einem Tisch Briefe schreiben. Den Stuhl als das am leichtesten bewegliche Requisit sahen wir im „Leo“ auf der Vorderbühne benutzt, und Kormart übernahm den Brauch, der demnach durchaus bühnengerecht gewesen sein wird. Nun schien in solchem Falle die Regel zu gelten: das Requisit bleibt stehen, darf aber den neuen Schauplatz nicht stören, mufs aufserdem unscheinbar sein und ziemlich seitlich stehen. Das gilt gewifs von einem kleinen, in dieser Szene benutzten Tisch alles recht wohl. Er mag für die nächste Szenenreihe in des Laetus Gemach sogar recht nützlich, um nicht zu sagen notwendig gewesen sein. Denn es ist ziemlich unwahrscheinlich, dafs der beglückte Intrigant während der aufserdem recht heftige Gestikulation verlangenden 1½ Szenen (4 und 5) in der einen Hand das Kästchen, in der anderen Hand das Schreiben hält, und wie sollte er dann beide öffnen? Aufserdem ist der Befehl des zweiten Hauptmanns (Vers 391 f.) nur ausführbar, wenn Laetus nicht die „Dolchen, Gift und Strick“ in Händen hält. Er macht gar keinen Versuch des Widerstandes, als die Soldaten

sie nehmen, und daraus ergibt sich, ebenso wie aus seinen Reden als Antwort auf die Ausführung dieses Befehls, dafs er fast am entgegengesetzten Ende der Bühne steht; also auch in dieser Szenenreihe ist ein Tisch anzunehmen und zwar in ganz seitlicher Stellung, dicht an den Kulissen, durch die er vielleicht hineingezogen wurde, als für die nächste Szene die Bühne sich in den Lustgarten Papinians wandelte. Doch mag er im äufsersten Falle auch stehen geblieben sein, konnte er doch für den letzten Auftritt in der Kaiserin Juliae Gemach nicht hinderlich sein. Nicht der leiseste Grund läfst sich also dafür geltend machen, dafs aus dem Vorhandensein eines Tisches das kaiserlich geheime Gemach zu Anfang des Aktes auf die Hinterbühne verlegt werden mufs. Im Gegenteil, jener Tisch ist nicht einmal so sehr für diese Szenen, sondern vor allem für die in Laetus' Zimmer wichtig. Stände der Tisch aber auf der Hinterbühne, würde er beim Wechsel des Schauplatzes vom Zwischenvorhang verdeckt worden sein. Dafs dann ein anderer auf die Vorderbühne getragen würde, widerspricht auf das Entschiedenste aller Erfahrung. Diese lehrt vielmehr andererseits, dafs der Ausdruck „aufser dem Gemach" ein der Bühnensprache jener Zeit durchaus geläufiger ist. Die Hinterbühne war, wie auch bei Gryphius meistens, ein Gemach. „Aufser dem Gemach" bedeutete „auf der Vorderbühne", wobei dieser eben gar kein eigener Charakter zugeschrieben wird, wie es auch bei unserem Dichter besonders auffällig im „Carl Stuart" uns begegnete[1]). Recht anschaulich, wie solche Szene „aufser dem Gemach" zustande kam, ist ein Beispiel bei Kormart (Maria Stuart III, 7). Die im wesentlichen als Statisten „unten" (das heifst vorn) Aufgestellten bleiben nach dem Fallen der inneren Gardine einfach stehen und beginnen zu spielen. Es ist jetzt klar, warum Gryphius jenen Zusatz zu der an sich

[1]) Dafs eine solche Szene „aufser dem Gemach" zu gar nicht so nebensächlicher Füllszene benutzt wird, zeigt wieder Kormart „Maria Stuart" sehr schön. In der 3. Szene des 4. Aktes tritt Elisabeth mit Gefolge auf der Vorderbühne auf und entläfst den schottischen Gesandten. Dann erst steht die Vorschrift: „Die innere Gardine erhebt sich zum königlichen Saal" und die 4. Szene beginnt. In der Wiener Bearbeitung des „Papinian" verweist Flavius den sich prügelnden Trasullus und Traraeus ihre Aufführung vor „dem Trauergemache", der Hinterbühne.

genügenden Überschrift der spielenden Personen machte. Nicht aus Mangel an Bühnenanschauung geschah es, sondern gerade weil er den Vorgang so deutlich sich abspielen sah und zwar nicht irgendwo in einem Phantasiegemach, sondern auf der Bühne. Die Hinterbühne, die damit als Standort des Reihens bestätigt wird, wurde verdeckt, der neue Akt begann auf der Vorderbühne, also „aufser dem Gemach“. So geschah es bei den Wandertruppen und wohl auch auf vielen kleinen Schulbühnen, deren karge Mittel keine sonderliche Entfaltung von Dekorationsluxus gestatteten. Diese Art war dem Dichter entschieden die geläufigere, und der viel erörterte Zusatz flofs ihm ganz unwillkürlich mit aus der Feder. Dieser Ausdruck deutet auf den unmittelbaren Fortgang der Handlung ohne merkliche Zwischenaktspause. Zu weit gegangen aber wäre es, daraus auf das Fehlen eines Vordervorhanges überhaupt und auf einen unbemalten Zwischenvorhang schliefsen zu wollen. Nur das ist gewifs, dafs sein Fallen und der Beginn des neuen Aktes keine störende Unterbrechung waren. Der Tisch der ersten Szene verlangt dagegen ein allerdings ganz kurzes Einhalten, um das Requisit auf die Vorderbühne stellen zu können. Für diesen fortgeschrittenen Bühnentypus, der vor allen sich durch den Vordervorhang, den Schnurrahmen und die dazu gehörenden veränderlichen Kulissen der Vorderbühne unterschied, schrieb Gryphius sein Stück, wie das nicht nur aus den Angaben über die Schauplätze in den Anmerkungen hervorgeht, die ja, so unwahrscheinlich das ist, schliefslich doch späterer Zusatz sein könnten, sondern dadurch, dafs er der Vorderbühne mehrere Schauplätze darzustellen zumutet, nicht nur ein Zimmer oder einen sonst unbestimmten Ort, auch einen Lustgarten.

Dieser mufste für den Reihen des ersten Aktes sicher auf der Vorderbühne gedacht werden, dorthin weist ihn auch nach dem üblichen und in diesem Akt ebenfalls sich deutlich offenbarenden Wechsel von Vorder- und Hinterbühne seine Stellung in der Szenenfolge. Nach der Notwendigkeit des Tisches ergab sich ja für die dritte bis fünfte Szene „in Laetus Zimmer“ die Hinterbühne, während das kaiserlich geheime Zimmer vorher (III, 1 und 2) nun wohl unzweifelhaft als Vorderbühne anzusetzen ist. Da nun Papinian und Cleander (III, 6) anscheinend im

Gespräch auftreten, genügt dieses Bühnenfeld durchaus. Dafs die Anmerkung ausdrücklich hier den Lustgarten vorschreibt, läfst mit ziemlicher Sicherheit auf bemalte und verwandelbare Dekoration, also auf Kulissen und Schnurrahmen schliefsen. Nach dem Prinzip des regelmäfsigen Wechselns von Hinterbühne und Vorderbühne ergibt sich für die 7. Szene „in der Kaiserin Juliae Gemach“ die ganze Bühne. Unbedingt mufs die Szene mit einem Bühnenbild beginnen. Der Kämmerer steht vor ihr und hat das, was dem Zuschauer die 4. und 5. Szene vorgeführt, der Kaiserin erzählt. An ein Auftreten im Gespräch ist nicht zu denken, so oft und so ungeschickt es damals benutzt worden sein mag. Etwas anderes ist es allerdings, wenn die Szene einen Lustgarten darstellt, wie die vorangegangene; in solchem Falle kann eine Person von Rang auch mit einem Boten auftreten, oder in Begleitung ihres Vertrauten. Aber dafs der Kämmerer[1]) mit der Kaiserin in vertraulichem Gespräch auftritt, pafst nicht zu seiner untergeordneten Stellung und spricht auch dem zu sorglich beachteten Zeremoniell Hohn. Zu dieser inneren Unwahrscheinlichkeit kommt eine theatralische Schwierigkeit. Die Diener der Kaiserin müssen zum mindesten zum Teil auf der Bühne von Anfang an vorhanden sein. Nicht nur, dafs an sie die Aufforderung „tut auf“ (Vers 525) gerichtet ist,[2]) Laetus ist ja nicht von den Dienern der Julia gefangen genommen worden, sondern von den Leuten des Kaisers (vgl. 2,5. Vers 191). Dafs Julia, die gar nicht über den Verlauf vorher etwas wissen konnte, gleich ihre Diener hingeschickt hat, wäre äufserst gesucht, zumal der Kämmerer ihr doch eben erst berichtet hat, dafs ihr kluges Spiel den erwünschten Erfolg gezeitigt habe.[3]) Die Wandertruppen und ihnen nahe-

[1]) Oder wie der wörtliche Abdruck des Textes zur Erinnerung an die St. Galler Aufführung bezeichnend ändert „der Hofmeister“.

[2]) Und der St. Galler Abdruck bezeichnend die Szenenüberschrift beginnt: „Julia mit allen ihren Leuthen“ und dann erst den Hofmeister und Laetus folgen läfst.

[3]) Als das Geräusch der Nahenden gehört wird, sagt Julia, das komme von „hier abgeschickter Menge“ (Vers 332). Es als „von hieraus abgeschickt“ zu interpretieren, wäre recht ungeschickt, das „abgeschickt“ fügt sich weit besser zu einem „hierher“, nämlich vom Kaiser abgeschickt, innerlich ist dies sicher die anschaulichere und wahrscheinlichere Meinung; dafs sie auch für jene Zeit schon die bühnenmäfsige war, dafür zeugt die

stehende Autoren hätten wohl erst dem Hauptmann eine zeremonielle Übergabe angedichtet. Das ist für Gryphius doch zu nebensächlich, um den Hauptmann kümmert er sich nicht mehr. Es spricht demnach auch die Zahl der Personen für einen geräumigen Bühnenraum, also die Hinterbühne. Die Tür, die den Ankommenden geöffnet wird, als Mittelgardine zu deuten, liegt kein Grund vor; da wir vielmehr zu der Annahme von Schnurrahmen gedrängt wurden, so ist dies sogar äufserst unwahrscheinlich. Für die Hinterbühne spricht dagegen noch ein anderer, höchst gewichtiger Zeuge. Es scheint nämlich ein Marterpfahl da sein zu müssen. Was soll sonst Julias Befehl: „Stracks, Diener! macht ihn fest!“ (Vers 611) anders bedeuten? Da er „in Banden rast“ (Vers 557), wird er doch gefesselt hereingeführt. Allerdings liefs er sich am Ende der 5. Szene keine Ketten anlegen, auch in der 7. Szene wird er schliefslich doch nicht festgemacht, wahrscheinlich weil die Bühne leer werden mufs, denn er wird am Ende mit Haken hinausgeschleift. Ob es aber damals schon möglich war, eine Säule, ähnlich wie es der sechste Kupfer zur Katharina zeigt, vom Schnürboden herunterzulassen, mufs dahingestellt bleiben, zumal jenes Bild nicht als Erinnerung an eine Darstellung auf der Bühne gewertet werden darf. An eine solche leinene Säule konnte Laetus jedenfalls nicht gefesselt werden, denn seine Leiche mufs schliefslich zu Boden sinken. Wäre er festgebunden, würde auch das Hinausschleifen nicht schnell vonstatten gehen, die Bühne mufs aber rasch leer werden, da der Chor nach des Dichters Anmerkung in Julias Gemach auftritt.

Diese Anweisung vermag mancherlei Aufschlüsse zu geben. Würde für den Reihen ein Szenenwechsel vorgeschrieben werden, so liefse das wie im 1. Akt darauf schliefsen, dafs die Hinterbühne währenddessen verändert wird. Ganz genau wie am Ende des vorigen Aktes aber bleibt die Hinterbühne bis zum Schlusse benutzt. Wie dort der Ausdruck „aufser dem Gemach“ verriet, folgte, als ob kein Aktvorhang vorhanden wäre, eine Szene auf der Vorderbühne. Der Schauplatz dieser ist derselbe

---

enge Zusammenfügung: „Julia mit allen ihre Leuthen“ der St. Galler Ausgabe. Immerhin mag ein Teil von der Kaiserin Bedienten, die den Gefangenen an der Tür in Empfang nahmen, mit auftreten.

wie zu Anfang des 3. Aktes, nämlich das kaiserliche geheime Zimmer. Sollte dieses, wie es der Reihen dieses Aufzuges verlangt, auf der Hinterbühne liegen, so müfste sich sicher zunächst der Aktvorhang senken, um die Veränderung der Hinterbühne zu erlauben. Ohne dieses Hilfsmittel wäre es überhaupt nur ausführbar, wenn der Schauplatz vorher die Vorderbühne gewesen wäre. Das ist nach dem eindringlichen Beweismaterial ganz ausgeschlossen. Abgesehen davon, dafs eine andere Lösung gegen die Kontinuität spräche und sich dem durch alle Stücke bisher deutlich festgestellten Zusammenhang nicht einfügen würde, so wäre nur für diese drei ersten Szenen des 4. Aktes der Beweis erbracht, nicht aber für die ebenfalls vom Dichter als kaiserlich geheimes Gemach bezeichneten ersten beiden Auftritte des 3. Aktes, die durch die Erfordernisse der folgenden Szenen deutlich auf die Vorderbühne verwiesen wurden. Es bleibt also nur die Wahl, jeden einheitlichen Zusammenhang zu leugnen und damit das bisher immer wieder bestätigte Resultat, dafs Gryphius durchaus anschaulich seine Stücke auf einer dem Typus seiner Zeit entsprechenden Bühne im Geist aufgeführt sah, glattweg zu verneinen, oder aber, wie für III, 1 und 2 auch für diesen Anfang des 4. Aktes die Vorderbühne als Ort des kaiserlich geheimen Zimmers anzunehmen, wie es für den „Leo" und die „Katharina" schon nachgewiesen worden war. Der Akt braucht ebensowenig wie der vorhergehende mit einem Bühnenbild zu beginnen: Bassian tritt, von Cleander gefolgt, mit einem langen Monologe auf, aufserdem würde ein Bühnenbild nicht für die Hinterbühne, sondern nur für einen Vordervorhang zu beweisen vermögen. Vorzüglich pafst aber die weitere Szenenfolge zu der Lokalisierung dieser Szenen. Ganz regelmäfsig folgt auf die Vorderbühne jetzt Papinians Gemach mit dem Rechtsaltar, das deswegen schon sicher die Hinterbühne verlangte. Nicht nur, dafs mit der 5. Szene das Interesse an diesem Requisit aufhört, der abgeräumte Altar zwecklos dasteht, es ist nicht einmal wahrscheinlich, dafs der Dichter bei der Niederschrift des 6. Auftrittes Papinian in jenem Zimmer sah, sonst hätte einer der Hauptleute, die doch eben nicht blind sind, aus dieser Situation einen Überredungsgrund geschöpft, sogar einen recht wirksamen und triftigen. Davon findet sich nun kein Wort. Das, was an sich schon

wahrscheinlich ist, dafs nicht unmittelbar, nachdem Macrinus zur Tür hinaus ist, durch dieselbe Tür die Hauptleute mit dem hochverräterischen Angebot hereintreten werden, das hat der Dichter auch nicht auf demselben Schauplatz dargestellt gesehen. Den Zwischenvorhang sich schliefsen zu lassen und die Szene aufser dem Gemach spielen zu lassen, dazu ist also aller Grund vorhanden. In theatralischer Hinsicht wäre dann die 6. Szene als Flickszene zu betrachten, nur dafs sie eben ein echter Dichter zu einer erwünschten Steigerung benutzte. Es ist hier am Platze daran zu erinnern, dafs im Gegensatz zu den vorigen Szenen, dem Gryphius in jeder Beziehung ureigenen Kernpunkt des Stückes, sich zu diesem recht wirksamen Auftritt eine Parallele aus Senecas „Octavia" (Vers 780 ff.) aufzeigen läfst[1]. Eine gewisse Ähnlichkeit mit der Cleanderszene (III, 6) ist nicht zu verkennen. Besäfsen wir nicht des Dichters eigene Angabe, so würden wir diesen an einem ganz neutralen Ort spielenden Auftritt am liebsten dem Lustgarten zuweisen. So gibt diese nicht umfangreiche Szene die nötige Zeit, um die Dekoration der Hinterbühne zu verändern: den Altar fortzuräumen und Bassian in den Stuhl zu setzen, auf dem er schlafend in der allegorischen Handlung des Chores erscheint. Dafs dieselben Personen schon am Schlusse des zweiten Aktes auf der Hinterbühne agierten, läfst auch hier einen ähnlichen Schauplatz vermuten. Ob die Rasereien wieder durch die Versenkung auftreten, ist ungewifs; es müfste das dann eine andere gewesen sein, als die, auf der sie am Ambofs stehend schmieden und durch sie schnell versinken. Das Bedenkliche bleibt nur, dafs Gryphius den Ort als „kaiserlich geheimes Zimmer" benannt hat, der sich sonst am besten auf die Hinterbühne verlegen liefs. Es ist diese irreführende Bezeichnung jedenfalls einem nicht festen Sprachgebrauch für die auf der Vorder- oder Hinterbühne befindlichen Gemächer zuzuschreiben, keineswegs einer mangelhaften Bühnen-Anschauung[2].

---

[1]) Stachel a. a. O., S. 246.

[2]) Auch in der „Katharina" tauchte gegen Schlufs ganz unvermittelt für das bisher stets auf der Vorderbühne sicher zu lokalisierende königliche Gemach die Bezeichnung Königlicher Saal auf und konnte nach dem Zusammenhang doch nichts anderes bedeuten. Umgekehrt wäre hier die Bezeichnung Saal am Platze.

Würde der Wechsel von Vorder- und Hinterbühne unbedingt gelten und sich auch über die Akte erstrecken, so wäre das Vorhandensein eines Vordervorhangs ziemlich ausgeschlossen. Dafür spricht anscheinend auch der letzte Akt. Die beiden ersten Szenen spielen in Papiniani Gemach. Diese Bezeichnung ist zweideutig, sie hatte zunächst die Hinterbühne, dann aber gerade „aufser dem Gemach" in der Szene mit den Hauptleuten (IV, 6) die Vorderbühne angezeigt. Dafs der Akt möglicherweise mit einem Bühnenbild beginnt, vermag über den Vordervorhang nur, nichts über das Bühnenfeld auszusagen. Ob Papinian und der Kaiserin Kämmerer im Gespräch auftreten, ist zweifelhaft und wäre jedenfalls ungeschickt. Hätte nicht der Dichter selbst die Angabe über den Ort gemacht, so könnte auf den Lustgarten geschlossen werden. Die Hinterbühne ergibt auch die innere Charakteristik der Szene als wahrscheinlich. Der Druck, den die Rücksicht auf die bestehende Bühne und ihren Brauch auf den Dichter ausgeübt, macht sich beim Übergang der 1. zur 2. Szene bemerkbar. Unmittelbar auf die letzte Zeile des Kämmerers, der nach aufsen abgeht, tritt die Mutter, der Vater und die Gattin des Helden auf, wahrscheinlich an der entgegengesetzten Seite aus den inneren Gemächern. Durch einen kleinen Monolog hätte sich diese unmittelbare Nebeneinanderstellung vermeiden lassen; nicht übel hätte sich hier auch ein Szenenwechsel etwa umgekehrt wie von Szene 5 zu 6 des vorigen Aktes ausgenommen, so dafs jetzt also die ganze Bühne enthüllt würde. Hätte der Dichter nicht auf die bestehende Bühne Rücksicht genommen, hätte er wahrscheinlich eine andere Szenenfolge gewählt. Nun aber gruppiert sich der Akt, wie sich das für ein rechtes klassisches Stück ziemt, um die Katastrophe in der nächsten Szene. Aus diesem Grunde werden die Eltern des Helden von ihm hineingeschickt, anscheinend in die inneren Gemächer, aus denen sie gekommen waren, wird Papinian selbst nach aufsen abgeführt. Auch dieses Freimachen der Bühne weist darauf hin, dafs diese Szene auf der Vorderbühne, die folgende auf der Hinterbühne dargestellt werden sollte. Erscheint uns das auch nicht gerade als das Geschickteste, es ist eben doch wohl für die Mittel, die dem Dichter seine Zeit gewährte, die beste Lösung. Der Aufbau des Aktes entspricht nämlich genau dem

von Gryphius stets befolgten Schema. Schon im „Leo“ folgte auf zwei einleitende und vorbereitende Szenen auf der Vorderbühne in Theodosias Gemach zwar noch nicht die Darstellung der Katastrophe selbst, doch deren Folge auf der Hinterbühne. Im „Cardenio“ folgte auf die Szene in Lysanders Haus (Vorderbühne) in Cardenii Gemach (Hinterbühne) die der Katastrophe entsprechende moralische Umkehr der beiden Liebenden. Auf das vorbereitende Gespräch des Hofmeisters und des ersten Grafen in der ersten Fassung und der Wahnsinnszene des Polch in der zweiten Fassung des „Karl Stuart“ folgte auf der Hinterbühne die Hinrichtung. Die ausleitende Geisterszene auf der Vorderbühne, die dieses auch zeitlich dem „Papinian“ näher stehende Stück beschliefst, weist auf die letzte Szene unserer Tragödie hin, die in gewisser Hinsicht eine Nebenkatastrophe, die an den Ausbruch von Theodosias Wahnsinn im „Leo Armenius“ erinnert, vor allem aber ein durch seinen hoffnungslosen Pessimismus ergreifender Epilog ist.

Auf die Lokalisierung der Hinrichtungsszene im kaiserlichen Saal auf der Hinterbühne deuten aufserdem genug Anzeichen der Szene selbst. Mag der Held selbst auch erst im Augenblick, da der Zwischenvorhang sich öffnet, erscheinen, der Kaiser mit seinen Aufwärtern, „den Schergen und Papinians Sohn“ mufs unbedingt schon da sein, die Bühne ist diesmal anders als im „Karl Stuart“ ausgestattet. Vor allem ist kein Blutgerüst aufgeschlagen. Der Sohn wird hinter der Szene enthauptet. Joseph Simon gab dazu nicht das Vorbild, denn es wird der Vorhang nicht aufgezogen und die Leiche gezeigt. Das ging nicht, da die ganze Bühne ja in Anspruch genommen war. Dafs nur das abgeschlagene Haupt vorgezeigt wird, spricht also wieder für die Vorderbühne. Auch die Scheu vor der Darstellung des Todes auf der Bühne, die Joseph Simon eignet, kann der Anlafs nicht gewesen sein, denn bald darauf wird ja der Held vor aller Augen hingerichtet. Dazu müssen die Henker erst das Schaffot hereinbringen. Die Exekution Papinians mufs auf der Hinterbühne stattgefunden haben, nicht nur weil der Leichnam am Schlufs der Szene und bei der Veränderung der Dekoration auf der Hinterbühne liegen bleibt, sondern weil Bassian dem Vorgang zwar beiwohnt, ihn jedoch nicht sieht. Sonst müfste er die nachträglich getadelte Hin-

richtung mit dem Beil vorher verhindern. Aufserdem geht die Stellung deutlich aus des Dichters eigener Bühnenanweisung zu dem Monolog des Kaisers, in dem er sich zur Hinrichtung des Helden entschliefst, hervor: „Bassianus redet allein, in dessen treten die Hofe-Leute, so dem Kaeyser auffwarten, zu Papiniano und reden in der Stille mit ihm". Der Kaiser mufs vorn stehen und bleibt dort, bis er (Vers 356) nach hinten geht und an der Leiche von Wahnsinn befallen wird. Daraus ergibt sich, dafs die Dekoration wohl ähnlich dem Thronsaal gewesen sein wird, der Thron selbst aber unbedingt fehlte. Die Szene spielte demnach, wie es in einem in Danzig aufgeführten Stück von der Enthauptung der heil. Dorothea heifst „im Blutrichtersaal" [1]. Nur zehn Verse weit überdauert die Szene den Tod des Helden. Der Zwischenvorhang mufs die Leiche verhüllen. Daraus ergibt sich für den letzten Auftritt, der wieder wie der Anfang des Aktes in Papinians Zimmer spielt, notwendig die Vorderbühne. Um ein Äufserstes zu versuchen, hat nämlich Plautia das römische Frauenzimmer (vgl. des Dichters Anmerkung zu Vers 391, S. 634) um sich gesammelt, ihr beim Kaiser um den Gemahl bitten zu helfen. Darum pafst es recht gut zum Charakter der Szene, wenn die Personen im gemessenen Schritt prozessionsartig einziehen. Der Zug mufste sich vorbeibewegen, würde ihn nicht der erste Diener mit seiner Schreckenskunde aufhalten. Die beiden Leichen werden auf zwei Trauerbetten hereingetragen und „einander gegenübergestellt". Das Bühnenbild wird also folgendes gewesen sein. In der Mitte Plautia, Eugenia und Hostilius zwischen den Bahren, hinten der Chor der Diener und der Frauen. Die Vorderbühne erweist sich wie in den übrigen Stücken als ziemlich lang und wohl nicht allzu flach. Wie intensiv und echt theatralisch der Dichter diese Szene schaute, dafür spricht deutlich die grofse, die längste Bühnenanweisung, die er überhaupt geschrieben (nach Vers 411). Die Zahl der Personen ist wohl nicht allzu grofs gewesen, aufser dem ersten und anderen Diener gehören mindestens vier, um die beiden Leichen zu tragen, dazu das römische Frauen-

[1]) Bolte, „Geschichte des Danziger Theaters" S. 86. Unwillkürlich steigt da die Erinnerung an den sechsten Kupfer zur Katharina auf, an den dort dargestellten grofsen Spitzbogensaal.

zimmer und die nur im Text (Vers 535) erwähnten Staatsjungfern der Plautia. Es wäre ja denkbar, dafs mit dem Hereinbringen der Bahren nach Analogie des Castrum doloris der Jesuiten, das selbst die Wandertruppen nachahmten, dann zu einer grofsen Totenklage die Gardinen zurückgezogen wurden. Dafür ermangelt es aber jedes Anhaltes und des Hostilius Worte, die das Zeichen zum Aufbruch bilden: „eilt! eilt! tragt Bahr und Leich ins innerste Gemach“ (Vers 524) sprechen eher dagegen als dafür.

Überschauen wir zum Schlufs noch einmal das Stück, so fällt der regelmäfsige Wechsel von Vorderbühne und Hinterbühne besonders auf. An die Szenen in Papinians Gemach auf der Hinterbühne schliefst sich der Chor des 1. Aktes auf der Vorderbühne an im Vorhof oder Lustgarten Papinians. Dagegen bleibt er auf dem Schauplatz des 2. Aktes, dem kaiserlichen Saal (Hinterbühne). Der 3. Akt zeigt Bassian „aufser dem Gemach“ auf der Vorderbühne, die in den Anmerkungen als kaiserliches Gemach aufgeführt wird. Die nächsten Szenen führen in das auf der Hinterbühne liegende Zimmer des Laetus. Um diesen ganz der Nebenhandlung, dem Geschick des Intriganten gewidmeten Akt zu Ende zu bringen, mufs eine Szene auf der Vorderbühne in Papinians Lustgarten dazu dienen, die Hinterbühne für die letzte Szene der Marterung des Laetus in Kaiserin Juliae Gemach, in dem auch der Reihen auftritt, herzurichten. Nun folgt ganz regelmäfsig die Vorderbühne für die ersten Szenen des 4. Aktes in dem „kaiserlich geheimen Zimmer“. Durch die Requisiten wird das dann folgende Gemach Papinians unzweifelhaft als die ganze Bühne beanspruchend erwiesen. Es mufs aber die 6. Szene aufser diesem Gemach spielen, damit für den allegorischen Chor die Hinterbühne freigemacht werden kann, die merkwürdigerweise vom Dichter als kaiserlich geheimes Gemach bezeichnet wird. Mit diesem tauscht Papiniani Zimmer den Ort und erscheint zu Anfang und Ende des letzten Aktes auf der Vorderbühne, während die Hinrichtung im kaiserlichen Saal auf der Hinterbühne vor sich ging. Dieser, wie einige Szenen deutlich merken liefsen, höchst absichtlich eingehaltene strenge Wechsel spricht nicht gerade für das Vorhandensein eines vorderen Vorhanges im Gegensatz zu dem Requisit der 1. Szene des 3. Aktes;

aufserdem lassen die unstreitig bemalten Schnurrahmen ihn vermuten. Daraus folgt, wie genau dem Dichter eine bestehende Bühne vor Augen stand, für die er geradezu das Stück schrieb. Aber spricht dagegen nicht der Umstand, dafs das kaiserlich geheime Gemach mit dem Papinians schliefslich die Rollen tauscht? Bei genauerem Zusehen nicht, im Gegenteil. Nicht, daß Gryphius mit höcht unbestimmter Ortsvorstellung ins Blaue hineinschrieb und der Wechsel der Bühnenfelder willkürlich hineingedeutelt wird, sondern dafs dieser das Primäre ist, das mufs daraus geschlossen werden. Der Dichter sah nämlich nicht, wie das bei einer allgemeinen Ortsvorstellung der Fall wäre, das Gemach des Papinian oder das kaiserliche Zimmer, sondern er sah die Bühne, Vorderbühne oder Hinterbühne. Diese Bühne besafs nun ein Gemach auf der Vorderbühne und ein oder zwei für die Hinterbühne. Je nach den Personen war es dann des Papinian, Laetus oder der Julia Gemach. Natürlich war der Dichter wie bisher bemüht, dasselbe Bühnenfeld für das Zimmer der betreffenden Personen beizubehalten, aber es steht in diesem Stück allerdings sichtlich ein Abweichen von dieser bisher befolgten Regel fest, ein Abweichen, das vielleicht in gewissem Sinne schon in dem Schlufsakt der „Katharina“ zu erkennen ist. Dafs dieses nur durch den angeführten Grund erklärt werden darf, zeigt die Beobachtung, dafs es nicht beim Kunstdrama, wohl aber bei den Wandertruppen skrupellos Verwendung findet, auch bei der Bearbeitung dieses Stückes.

Siebentes Kapitel.

Die Bühneneinrichtung der Tragödien.

Für sämtliche Originaltragödien Gryphius hatte sich dieselbe Bühnenanlage ergeben. Wie vor allem die öfter nachzuweisenden Flickszenen beweisen, hat der Dichter mit bewufster Absichtlichkeit die Zweiteiligkeit in ein vorderes und ein hinteres Bühnenfeld stets eingehalten. Nie konnten wir eindeutig feststellen, dafs er mehrere Schauplätze nacheinander auf der Vorderbühne hatte spielen lassen, dagegen deuteten eine beträchtliche Anzahl von Auftritten auf den ständigen Wechsel und die regelmäfsige Verteilung der Szenen auf die beiden Felder hin. So verschieden an Wert wie an Eigenheit die fünf Trauerspiele in dramatischer Beziehung sind, so überraschend einheitlich ist ihre theatralische Anlage. Eine solche Übereinstimmung als Zufall abzutun, wäre absichtliches Leugnen von Tatsachen. Im Gegenteil, dafs Gryphius eine fest ausgeprägte Bühnenanschauung besafs, war von Stück zu Stück deutlicher geworden.

Der ständige Wechsel der Bühnenfelder allein reicht jedoch noch nicht aus, um endgültig urteilen zu können, „dieser“ bestimmte Typus der zeitgenössischen Bühne stand dem Dichter vor Augen. Eine vergleichende Übersicht über die gesamte Bühneneinrichtung, ihre Ausstattung, mit Dekorationen, Requisiten, Versatzstücken und mit Maschinerie für Effekte und Beleuchtung mufs weitere Gründe ergeben.

Auffällig ist zunächst der häufige Wechsel der Dekorationen. Die Hinterbühne war Trägerin der Staatsszenen und hatte sich darum stets sorglicher Ausstattung zu erfreuen. Gemäfs dem Prinzip des ständigen Wechsels der Felder trat sie nicht nur oft in Aktion, sondern war auch häufig zu verändern, was

beispielsweise Furttenbachs Theater nicht so schnell zu leisten vermochte. In dieser Hinsicht nähert sich der Typus der Gryphiusschen Tragödien der Jesuitenbühne und dem höfischen Saaltheater. Der Szenenwechsel trat in der „Catharina“ wie im „Papinian“ 13mal, im „Carl Stuart“ sogar 16mal, im „Leo Armenius“ 11 und im „Cardenio“ 10mal ein. Stets erweist sich die Hinterbühne als Träger der Handlung. Diese spielte nämlich im „Leo“ und in der „Catharina“ 2mal häufiger auf dem hinteren als dem vorderen Feld, im „Cardenio“ sogar 3mal; einmal nur im „Carl Stuart“, und im „Papinian“ halten sie sich die Wage. Recht bezeichnend ist die Übereinstimmung, dafs die Hinterbühne im „Leo“, „Cardenio“ und „Papinian“ 7mal, in der „Catharina“ 8, im „Carl Stuart“ 9mal benützt wird. Natürlich ist das kein Zufall; jedoch, mag eingewandt werden, könnte das eine Folge der Fünfaktigkeit der Stücke sein. Damit ist allerdings keine zwingende Erklärung gegeben. Aufserdem kommen solche literarischen Gründe, die hier ja mitspielen mögen, nicht in Betracht bei der Auswahl der Schauplätze. Da haben die bühnlichen Voraussetzungen das entscheidende Wort zu sprechen, und gerade in diesem Fall wird die Übereinstimmung am aller augenfälligsten. Fünf Dekorationen der Hinterbühne hatten sich für alle Stücke ergeben, nur für die erste Fassung des „Carl Stuart“ und den „Cardenio“ vier. Auch die Dekorationen selbst sehen sich auffallend ähnlich. Das Gemach der Hauptperson befand sich stets auf der Hinterbühne. Das Gefängnis der Katharina, Karl Stuarts und Michaels, jedesmal nicht als Kerker, sondern als „Gemach“ auch direkt vom Dichter bezeichnet, nur als Gemach im „Cardenio“ wie im „Papinian“. Es wird meist 3mal benutzt. Der Saal dient wie der kaiserliche Saal der letzten Tragödie zu verwandten Situationen in den übrigen Dramen, nämlich im „Leo“ zum Gericht, als Verhör- und Audienzsaal in der „Catharina“ und dem „Carl Stuart“; im „Cardenio“ wohl als Kirche, deren Altar für die Ausstattung von Papinians Gemach besonders in der 5. Szene des 4. Aktes benutzt werden konnte. Ein anderes Zimmer scheint auch noch dem Dekorationsfundus jener Gryphius besonders vertrauten Bühnen angehört zu haben. Es diente im „Leo“ 2mal als Behausung Crambes, in der „Catharina“ als Gemach des Gesandten, in der zweiten Fassung

des „Carl Stuart“ 3mal als des Fairfax Gemach und im „Papinian“ als des Laetus oder der Julia Zimmer. Ob nicht beide mit derselben Dekoration gespielt wurden? Ein Saal und zwei Gemächer, etwa ein prächtiges und ein schlichter ausgestattetes[1]), ist für eine Bühne jener Zeit eigentlich schon recht viel. Einen vierten Innenraum wird wohl eine der drei genannten Dekorationen haben darstellen müssen, so die nur einmal benutzten Orte, wie die Behausung des Magiers im „Leo“, das Zimmer des Gesandten im „Carl Stuart“ und der Julia oder des Laetus Gemach in dieser letzten Tragödie. Kein Gebrauch wird im „Papinian“ von Landschaften als Dekorationen für die Hinterbühne gemacht. Der Schlofshof, auf dem Michaels Scheiterhaufen geschichtet lag, wird derselbe sein, auf dem Katharina den Flammentod fand, auf dem vielleicht auch die Hinrichtung Karl Stuarts erfolgte. Der Lustgarten kann nur im „Cardenio“ auf der Hinterbühne lokalisiert werden.

Dagegen bezeichnet Gryphius als Ort des Reihens am Ende des 1. Aktes des „Papinian“ den Vorhof oder Lustgarten, der wie „Papinianis Lustgarten“ (III, 6) sicher auf der Vorderbühne gelegen haben mufs, ebenso wie der in der „Catharina“ 2mal benutzte (I, 1. 2 und 3; III, 2 und 3). Mit den übrigen Stücken stimmt auch die zweite Dekoration der in der letzten Tragödie wieder langgestreckten, aber nicht allzu tiefen Vorderbühne überein. Sie stellt einen Innenraum dar. Als königliches Gemach diente sie ausgesprochenermafsen in der „Catharina“, aber auch im „Leo“ spielte sie dieselbe Rolle, im „Carl Stuart“ eine ganz

[1]) Vielleicht kommt daher die wechselnde Bezeichnung von „Zimmer“ und „Gemach“. Allerdings wage ich nicht, von einem ständigen, regelmäfsigen Wechsel der Bezeichnungen, je nachdem der Schauplatz auf der Vorder- oder Hinterbühne sich befand, zu sprechen. Es läfst sich jedoch ein Vorziehen des Ausdruckes „Gemach“ für die Hinterbühne feststellen, vor allem im „Papinian“, aber ebenso im „Cardenio“. Dafs der letzte Akt des „Papinian“ mit einem Mal „Zimmer“ schreibt, wo der Zwang der Bühne Papinians Stube ungewöhnlicherweise auf die Vorderbühne zwingt, könnte fast als bewufste Änderung des Terminus ausgelegt werden. Dagegen wird sich „Laetus' Zimmer“ auf der Hinterbühne befunden haben. „Cardeniis Gemach“ war stets auf der Hinterbühne. In der „Catharina“ findet sich auf solche Unterschiede keine Rücksicht genommen. Dort heifst es stets „der Königin Zimmer“, trotzdem es auf der Hinterbühne lag und von dem Raum des Königs auf der Vorderbühne „königl. Gemach“.

ähnliche und führte in „Cardenio“ die Bezeichnung „Lysanders Haus“. In diesem Stück wie auch im „Leo“ war aufserdem eine Strafse vor einer Behausung notwendig.

Der Zwischenvorhang erwies sich in den meisten Stücken als bemalt, doch scheint er im Gegensatz zu der Bühne Furttenbachs nur zwei Dekorationen, dazu im „Cardenio“ die sich später öffnende Kirchenwand mit einer Tür, wohl in Form von Schnurrahmen haben wechseln lassen können. Aber Gryphius wufste die Vorderbühne trotz dieser Eintönigkeit geschickt selbst 7—8 mal zur Veränderung der Hinterbühne einzuschieben und Flickszenen durchaus poetisch zu nutzen. Spuren eines vorderen Vorhanges finden sich in fast allen Stücken, wenn er auch noch nicht zu theatralischen Effekten ausgebeutet wird.

Was war das nun für eine Bühne, die unserm Dichter bei der Niederschrift seiner Tragödie vorschwebte? Hätte der ständige Wechsel des Bühnenfeldes noch auf die Wanderbühne deuten können, so weisen die übrigen Kriterien in nicht mifszuverstehender Weise auf die Schulbühne hin. Die bemalten Schnurrahmen mögen die Wandertruppen doch nur selten in den bühnlichen Einrichtungen der Städte oder Schlösser haben benutzen dürfen. Ihre Theaterdichter zum mindesten wagten mit ihnen nicht zu rechnen. Anders Gryphius. Auch ihm spielt sich öfter noch eine Szene nur auf der Vorderbühne ab und bekommt dadurch jenen eigenartig farblosen Charakter. Demgegenüber stehen aber eine ganze Reihe von Szenen, die viel ausgesprochene Dekoration erfordern. Allerdings war die Zahl der hierhin gewiesenen Schauplätze auffallend gering, ganz im Gegensatz zu den vier Schnurrahmen bei Furttenbach und auf dem Theater der Jesuiten. Zu der geringeren theatralischen Bedeutung der Vorderbühne pafst ihre Gestalt, die wohl langgestreckt aber flach war, während sie bei jenen der welschen Prunkoper näherstehenden Arten tiefer zu sein pflegt. Auch die Rolle, die der vordere Vorhang spielt, oder vielmehr nicht spielt, weist auf die Schulbühne hin, zu der ja auch der äufsere Habitus der Stücke, die Voraussetzung eines gebildeten Publikums, endlich wohl auch der Gebrauch der Chöre pafst. In diesem Zusammenhang mag noch auf die Rolle der Kinderszenen im „Carl Stuart“ und im „Papinian“ hingewiesen werden.

Vor allem in dem letzten Stück ist die didaktische Tendenz in dieser Rolle von störender Aufdringlichkeit.

Also eine wohlausgestattete, doch nicht blofs die Oper oder Jesuiten nachahmende Bühne hat Gryphius durchgängig bei all seinen eigenen Tragödien vorgeschwebt. Dazu pafst die intimere Ausstattung mit Versatzstücken und Requisiten.

Die Zahl bezeichnender für die Handlung wichtiger Versatzstücke ist nicht gerade grofs, immerhin ist auf die Ausstattung wichtiger Szenen, sicherlich unter dem Einflufs der Jesuitenbühne, merkliches Gewicht gelegt. Zum Verständnis der Handlung unentbehrlich ist im Papinian der Rechtsaltar. Ein Altar, ebenfalls mit Kerzen besetzt, war im „Cardenio“ verwendet worden. Der Tisch, den im „Papinian“ vor allem die Szenen in Laetus Zimmer forderten, wird auch in den übrigen Stücken benutzt. Auf ihn setzte Laetus das Kästchen mit Dolch und Gift, ganz ähnlich wie auf einem Tisch in Cardenios Gemach ein solches mit dem Andenken und Liebeszeichen Olympias stand, und nicht unmöglich ist es, dafs dem Dichter dasselbe Bild auch für die Verteilung der „Denckmal“ an die Kinder in der zweiten Fassung des „Carl Stuart“ vorschwebte. In der „Catharina“ stand auf dem Tisch das Haupt der Märtyrerin, und ebenso setzten die Diener des Schah die Geschenke dorthin. In der Gerichtssitzungsszene des „Leo“ endlich diente er den Protokollführern. Nicht ausgeschlossen ist es, dafs der Tisch auch im Gefängnis des Michael sich fand und hier zum Schreiben verwandt wurde, ebenso wie er auch für das Gefängnis Karls möglich war. Das ist geradezu typisch für die Gefängnisdekoration der Zeit, wie sie auch Kormart und die Wanderbühne verwendet: Tisch und Bett. Dieses findet sich denn auch nicht nur in Michaels Gewahrsam, sondern ebenso in dem König Karls und mag auch in dem Katharinas nicht gefehlt haben, wenn es auch nicht direkt benutzt wird. Gebräuchlich ist es, die Geister wie im „Carl Stuart“ dem auf dem Bett liegenden Helden erscheinen zu lassen. Dagegen benutzt Gryphius lieber und häufiger einen Stuhl, auf dem er die Person einschlafen läfst. Das Bett erfordert stets die Hinterbühne, jedoch schienen manche der Szenen bei Gryphius auf die Vorderbühne verwiesen zu sein. Nun hat er aber in jenem Auftritt des Karl Stuart wie Lobenstein und all die andern

ein Bett, und der Ort war sicher die Hinterbühne. Dafs er andererseits den Stuhl in jenen auf dem vorderen Felde spielenden Geisterszenen verwendet, deutet auf die Richtigkeit unserer Lokalisierung zurück. Der Stuhl ist eben viel leichter transportabel und daher für eine Dekoration der Vorderbühne am geeignetsten. Nicht ausgeschlossen ist es, dafs Gryphius diesen Typus der Geistererscheinung neu geschaffen hat, im Gegensatz zu den üblichen Szenen auf einem Ruhebett oder, was auch bei den Wandergruppen häufig vorkommt, Situationen, in denen der Held auf einem Stuhl an einem Tische sitzt, und die Geister dann von hinten, also offenbar zur Vermeidung einer Versenkung auftreten. Möglicherweise safs Cardenio bei Eröffnung der Szene an dem Tisch, bevor er die Liebeszeichen verbrannte (III, 3). Als Sitzgelegenheit dient im „Cardenio" aufserdem noch ein Stein. Von dem Thron wird nur in den beiden frühern Tragödien Gebrauch gemacht; er scheint in der Mitte der Bühne gestanden zu haben. Wie im „Carl Stuart" das Zimmer der geschäftführenden Republikaner ausgestattet war, läfst sich nicht ausmachen. Für Katharina wie König Karl ist ein Betpult höchst notwendig; es mag mit einem Kruzifix geschmückt gewesen sein. Es schien, als wenn für die Hinrichtung Karl Stuarts nicht nur das ziemlich niedrige Schaffot, sondern auch ein mit schwarzem Tuch behangenes Podium erforderlich war. Ähnlich forderte es Kormart in seiner „Maria Stuart" (IV, 8): „Bey erhebung der inneren Gardiene stehen die Hencker, bey dem mit schwartzen Tüchern längst weit herunter bedeckten Richtstock". Von dem an dieser Stelle weiterhin beschriebenen castrum doloris, das später — wie es der „Unglückselige Todesfall Caroli XII." erweist — sogar die Wanderbühne vom Jesuitentheater übernahm, ist bei Gryphius nirgends die Rede. Der Schlufs des „Papinian" mit der grundsätzlich anders gearteten, dichterisch veredelten Szene an den Bahren der beiden Märtyrer vermeidet geradezu diesen opernhaften Schlufseffekt. In der letzten Tragödie wird nur das Schaffot benutzt, ein besonderes Blutgerüst anzunehmen ist kein Grund, da der Richtblock herbeigebracht wird. Aufserdem kommt in derselben Szene noch ein Ambofs vor, auf dem die Rasereien den Dolch schmieden. Nicht unwahrscheinlich ist es, dafs der Unterbau des Thrones auch als Blutgerüst wie

als Sockel für den Altar verwendet wurde, natürlich mit anderem Tuch belegt. Inwieweit im übrigen noch Decken oder dergleichen verwendet wurden, läfst sich nur selten feststellen. Das Bett des Michael Balbus ist nach Leos Schilderung zwar sehr reich ausgestattet, mit Decken und einem prächtigen Betthimmel (vgl. „Leo" III, 4 Vers 236 ff.). Ob der Dichter da etwa an den Thronhimmel gedacht hat, unter den er dies Requisit gestellt wissen wollte? Der Altar war natürlich stets mit einer Decke belegt.

Offensichtlich hat er sich die intimere Ausstattung doch einigermafsen überlegt, wohl auch im Hinblick auf die tatsächlichen Möglichkeiten der ihm vorschwebenden Bühne. Nicht recht klar wurde, was nun eigentlich mit „tapet" gemeint war. Es als den überalten Zwischenvorhang auszulegen, dazu fand sich kein zwingender Grund. Obschon im „Leo" (I, 3 S. 20) der Auftritt auf dem vorderen Bühnenfeld sich abspielte, so konnte doch sehr wohl an eine mit einem Teppich verhangene seitliche Tür gedacht worden sein. Dazu würde die Verwendung in der „Catharina" (I, 6 S. 175) stimmen. Dort befindet sich der Königin Gemach auf der Hinterbühne. Ebenso ist in Gryphius' letzter Tragödie von einer Tür die Rede, die den von draufsen Hereinkommenden geöffnet werden soll (Pap. III, 7), gerade wie Theodoria im ersten Trauerspiel (Leo V, 1 S. 118) den andringenden Verschworenen die Tür öffnen läfst. Das alles mufs für den Beschauer sichtbar vor sich gehen, aber dafs in diesen Fällen das Öffnen der Mittelgardine gemeint ist, dafür läfst sich nicht der geringste Anhalt finden. Im „Papinian" wie in der „Catharina" hatten wir den Schauplatz noch dazu auf der Hinterbühne lokalisiert. Ganz etwas anderes sind jene Veränderungen, wo man von der Vorder- auf die sich öffnende Hinterbühne schreitet. Sollte es sich nicht eher um eine seitliche, vielleicht typische, vorn befindliche Tür handeln? Kündigt sich in einer solchen ganz selbstverständlichen Verteilung nur ein der Zeit geläufiger Brauch an, der so natürlich war, dafs niemand ihn besonders erwähnen zu müssen glaubte? Vielleicht diente die meist benutzte Gasse der Vorderbühne mit dem Vorhang auf der einen Seite als konventioneller Eingang in die inneren Gemächer, wogegen die Gasse der anderen Seite die nach aufsen führende

Tür bezeichnete. Mag sein, dafs früher wirklich ein Vorhang seitlich die Bühne abschlofs, der Durchgang durch ihn nunmehr an den Kulissen durch einen Vorhang, etwa mit dem Blick in ein Nebenzimmer, angedeutet war.

Einige kleine Requisiten sind gelegentlich zur Ausstattung der Szene erforderlich, so etwa das Rechtsbuch auf dem Altar des Papinian, ähnlich mag auch der Altar im „Cardenio" ausgeschaut haben. Der Behälter mit den Liebespfändern in diesem Stück mag jenem mit den totbringenden Instrumenten in der letzten Tragödie entsprochen haben. Ob nicht die Leichen Papinians und seines Sohnes auch durch Puppen dargestellt wurden? Jedenfalls konnte es sich nur um solche handeln bei dem herangeschleiften Leichnam Leos, sowie bei der Darstellung von Cromwells, Irretons und Bradshaws Leichen an dem Galgen (Karl Stuart V, 2 S. 457). Auch die grause Reliquie, das verbrannte Haupt der standhaften Fürstin von Georgien, gehört in diesen Zusammenhang. Im „Cardenio" handelt es sich dagegen um einen wandelnden Leichnam. Im Prolog der Ewigkeit zur „Catharina" liegen eine ganze Anzahl von Requisiten verstreut am Boden umher, ähnlich vielleicht wie es der Titelkupfer der Ausgabe von 1657 zeigt. Neben Zepter und Krummstab liegt „Schmuck, Bild, Metal und ein gelehrt Papier". Die Ewigkeit tritt ihren Worten nach (Vers 68 S. 151) auf Vater und Sohn. Das können, wie der ebenfalls genannte Prinz, falls wirklich dargestellt, nur Puppen gewesen sein.

Häufig verwendet finden sich Kerzen, die für gewöhnlich (Pap. IV, 5 Vers 343) auf goldenen Leuchtern stehen. So wird es auf den wohl ähnlich ausgestatteten Altären im „Cardenio" wie „Papinian" gewesen sein, auch im Gemach des Michael Balbus (Leo III, 5 vgl. III, 4 Vers 239). Endlich ist noch der Scheiterhaufen zu erwähnen. Auffallend ist es, dafs er nur in den ersten beiden Stücken vorkommt, es sieht fast aus, als ob eine Erinnerung an tatsächliche Aufführungen zugrunde liegt. Im „Leo" (II, 6 S. 67) ist der Holzstofs bereits auf der Hinterbühne aufgeschichtet. Michael betritt ihn wohl, aber das Anzünden wird durch Leo verhindert. Viel mehr verlangt das nächste Stück. Auch da mag schon ein kleines Podium, als Scheiterhaufen dekoriert, auf der Hinterbühne vorhanden sein (Kath. V, 2 S. 238). Der Henker und

seine Gesellen schleppen noch Holzbündel herbei. Dann aber mufs der Stofs entzündet werden, und die Märtyrerin wird schliefslich in die „Flammen" geworfen (Vers 125). Sie versinkt gleich in ihnen, dürfte also wohl durch die Versenkung verschwinden. Allgemein wurde ja von Versenkungen zu jener Zeit der weitgehendste Gebrauch gemacht. Bei den Jesuiten wie Holländern treten sie ständig in Aktion. Merkwürdig ist, dafs bei den Wandertruppen die Geister von hinten an den Helden herantreten, also auftreten, nicht durch die Versenkung aufsteigen. Da weicht Gryphius deutlich von ihnen ab. Von höchster Wichtigkeit ist seine Bühnenanweisung zum „Leo Armenius" (III, 1 S. 74): *Unter währendem Spiel der Geigen erschallet von ferne eine Trauer-Trompete, welche immer heller und heller vernommen wird, bifs Tarasius erscheinet, um welchen auf blofser Erden etliche Lichter sonder Leuchter vorkommen, die nachmals zugleich mit ihnen verschwinden.* Wie auf der Bühne Furttenbachs wurde also die Gruppe auf dem Boden der Versenkung in Bereitschaft gestellt und dann heraufgewunden, nachher ebenso herabgelassen. Schnell und jäh mufs das Erscheinen der Geister des Laud und Wentwort im „Carl Stuart" (V. 2) vor sich gehen, die dem wahnsinnigen Poleh den Weg vertreten. Da sich ziemlich sicher herausgestellt hatte, dafs sie nicht durch die Gasse auftreten, sondern durch Versenkungen auftauchen, so erhalten wir aus diesen beiden Szenen den Hinweis, auf der Vorderbühne seitlich je eine Versenkung anzunehmen. Da die Erscheinung ihrer Mutter bei Theodorias Aufwachen auch *verschwindet* (Leo V, 1 S. 110), so dürfte diese ganz analog der ihres Gemahls angenommen werden und werden sich die Geister von Laud und Wentwort getroffen haben (Karl Stuart II, 1). Ebenfalls auf der Vorderbühne wird Katharinas Geist ihrem Peiniger erschienen sein. Mir will es auch so vorkommen, als ob des Severus Geist durch eine der vorderen Versenkungen erscheint, er mag dann zugleich mit den Rasereien verschwinden und zwar nun vielleicht auf der Hinterbühne; oder sollte etwa Bassian auch durch die Versenkung auf seinem Stuhl schlafend emporgewunden werden? Eine Versenkung auf der Hinterbühne müssen wir aber auch sonst annehmen. Aus ihr erschien im ersten Stück bereits der wahrsagende Geist, wie die Rasereien im Reihen des

„Papinian" (II a), und sie werden dort auch (Pap. IV a) verschwinden. Auch noch zu anderen Zwecken wurde die Versenkung auf der Hinterbühne benutzt. Es kann das Verschwinden der Märtyrerin in den Flammen des lodernden Scheiterhaufens nicht anders dargestellt worden sein, als dafs Katharina durch die dahinter gelegene Versenkung abgeht (Kath. V, 2 Vers 116 f.). Ebenso wird dies die Gruft gewesen sein, aus der Cardenio seiner Geliebten heraushilft (Card. IV, 7). Wahrscheinlich war sie auch als Kamin umkleidet, in dem der Held die Liebeserinnerungen verbrennt (Card. III, 3 S. 305). So auffällig die seltene Verwendung bei den Wandertruppen ist, so war es bei der damaligen Bühne nicht schwer, auch einmal eine neue Versenkung anzubringen, und schon Furttenbach rechnet damit. Bisweilen finden sich in den Theaterplänen auch Versenkungen eingezeichnet (z. B. Hammitzsch, Fig. 92 S. 138); ein einigermafsen fester Brauch scheint unserm Dichter sogar vor Augen gestanden zu haben: auf der Vorderbühne wohl zwei, auf der Hinterbühne eine Versenkung. Ihre vielseitige und nicht seltene Verwendung fand der Dichter nicht allein auf der Jesuitenbühne (Belege siehe mein Buch). Ebenso zog die holländische wie die Opernbühne Versenkungen gern und häufig zu allerlei Effekten heran. Ebenso oft liefs man die Erscheinungen von oben durch die Luft herabkommen. Gryphius brauchte sich die wirksame Beihilfe der altbeliebten Flugmaschinen nicht zu versagen. Im Prolog der „Catharina" steigt die Ewigkeit aus den Wolken herab und entschwindet wieder auf dieselbe Weise. Nicht soweit herab läfst sich im „Carl Stuart" die Rache (V. Akt), während Themis im „Papinian" (II a) jenes Schema befolgt. Noch effektvoller wirken jene Wolken, die nicht nur die Religion zur Erde transportierten, sondern die Flüchtige wieder aufnehmen und den Händen der zupackenden Ketzer entführen (Karl Stuart IV. A.). Das sind die üblichen Effekte mit diesen Maschinen, und Furttenbach beschreibt beide Arten. Die eine, die nur in den Lüften erschien, wie die andere, die zur Erde hinab und wieder hinaufgewunden werden konnte (vgl. die Zitate wie die Abbildungen in meinem Buch über das Jesuitentheater).

Es ist nicht recht deutlich, ob die Abschiedsworte der Ewigkeit (Prolog der Katharina S. 152 Vers 82) nur den Inhalt

der Tragödie, das baldige Ende Katharinas andeuten, oder ob irgendwie zu sehen war, wie „die werthe Fürstin“ ihr folgt. Dafs sie zu ihr in den Wolkenwagen steigt, ist nicht gut anzunehmen, ein lebendes Bild wie im „Carl Stuart“ macht auch Schwierigkeiten, dazu fehlt jede Hindeutung auf eine Situation. Auf der Jesuitenbühne wäre man in solchem Falle nicht verlegen: in den Wolken wäre da die Märtyrerin auf einem Transparent erschienen, etwa nach Art der Himmelfahrt Maria. Dafs der protestantische Dichter an ein Herbeiziehen der Laterna magica gedacht haben sollte, läfst sich nicht erweisen. Feuereffekte dagegen scheut er nicht. Das auffallende Beispiel bleibt der Flammentod der Fürstin von Georgien. Ohne Zweifel, das Feuer hat auf der Bühne lodern sollen, wie es in bescheidenem Mafse auch in dem Kamin des Cardenio mufs sichtbar gewesen sein. Die Jesuiten waren Meister in der so hoch geschätzten Kunst der Feuerwerkerei. Gegen sie sind Gryphius Anforderungen unendlich schüchtern und bescheiden. Aber auch so gewiegte Bühnenkenner wie Kormart und Hallmann muten der Regie ganz andere Leistungen zu. Fast noch zurückhaltender ist unser Dichter in der Verwendung von Blitz und Donner. In seinen eigenen Stücken erfordert ihn nachweislich die Magierszene des „Leo“ (IV, 2 Vers 131 f.). Ob beim Schmieden des Rachedolches im „Papinian“ Feuer vorhanden gedacht war, läfst sich nicht ausmachen, ebensowenig dafs Rauch, Donner oder Feuer beim Auftauchen von Geistern stets mitzuwirken hatten wie etwa im „Leo“ (IV, 2 S. 96 Vers 131 ff.). Jedenfalls die Begegnung der Geister des Laud und Wentwort (Karl Stuart II, 1) mufs ohne diese Begleiterscheinungen stattgefunden haben. Die oben beschriebene Erscheinung des Tarasius mit den Lichtern herum (Leo III, 1), sieht eigentlich aus wie ein Ersatz für umwogende Lohe. Lichter werden häufig benutzt. Auf dem Altar des Papinian brannten sie und erhöhten mit ihrem feierlichen Glanz die Bedeutsamkeit der Szene. Cardenio entzündet eine der Kerzen des Altars und sucht sich zur Gruft, in der Celinde mit ihrer Kerze sitzt (Card. IV, 6. und 7. Szene). Kaiser Leo läfst sich Licht bringen (III, 4 Vers 294 S. 84), und um seinen Gegner Michael standen Kerzen; die Beschwörung des Wahrsagegeistes wird durch Lichter feiervoller gestaltet (Leo IV, 2 Vers 45). Dampfende

Fackeln tragen die Rasereien (Pap. IVa Vers 443), sowie Alecto (Pap. II, Reihen Vers 562); und vielleicht wird auch dem heimkehrenden Poleh ein Diener mit einem Licht öffnen (Card. III, 4). In der Kapelle desselben Stückes hängt stimmungsvoll die ewige Lampe (Card. IV, 7 Vers 320 ff.). Warum wird sie ein „köstlich hell Crystall“ genannt, wo der Held sich doch eine Altarkerze an ihr entzünden mufs, um sich einigermafsen orientieren zu können und die Szene ihrem ganzen Charakter nach besonders dunkel sein müfste? Ob dieser Widerspruch nicht auf die beträchtlichen Bestände der Bühne jener Zeit hindeutet, die nicht genügend von oben oder den Seiten den Raum erhellen konnte und darum den Kronleuchter auf der Bühne brauchte? Vorn mag das Rampenlicht, das Furttenbach bereits kennt und beschreibt, noch eher ausgereicht haben; hinten aber war ein solcher Kronleuchter gar angebracht. Bei den Opernhäusern konnte er später heraufgezogen werden, damit er nicht gar zu störend sich bemerkbar machte. Auch Gryphius rechnet mit dem Wechsel der Beleuchtung, ebensogut wie Harsdörffer sie beschreibt und Furttenbach die technischen Probleme zu lösen sich mühte. Er ersann Hülsen, die über die Lichter gestülpt wurden, um die oft benötigte Verdunkelung herbeizuführen, wie sie auch Gryphius als Begleiterscheinung der Beschwörungen des Magiers (Leo IV, 2 Vers 129) sah. Die Nacht wird häufig verwendet. Die „bleiche Cynthia“ mufs dann gehörig herhalten, bald bedeckt sie das „schamrot Angesicht“ (Card. IV, 1 Vers 30 ff.), bald leuchtet sie wieder auf. Im allgemeinen wird die Tageszeit oft betont, besser: hervorgehoben, dafs es Nachtzeit ist. Mag sein, dafs die schwierigen Beleuchtungsverhältnisse der Bühnen nicht ohne Einflufs auf die zahlreichen bei Nacht spielenden Auftritte waren. In der „Catharina“ wird eine Zunahme der Helligkeit gefordert; es ist die Morgendämmerung, die schliefslich bis zu einer rötlichen Beleuchtung sich zu steigern scheint (Kath. I, 3 Vers 171.) Das konnte in damaliger Zeit selbst eine bescheidenere Bühne schwer ausführen. Auch im „Cardenio“ dürfte es heller geworden sein, nachdem der Held sich jene Kerze an der ewigen Lampe angezündet hat (IV, 7 Vers 329). Mag immerhin manche im Text sich findende Verwendung der Lichtverhältnisse nur literarisch, poetisch gemeint sein, die Bühnen jener Zeit waren

nicht mehr so primitiv, dafs sie auch in dieser Hinsicht dem Dichter nicht manchen Wunsch hätten erfüllen können. Jedenfalls das können wir mit Sicherheit behaupten, dafs der Dichter mit diesen theatralischen Gelegenheiten rechnete und sie öfter für die Handlung ausnutzte.

Die Bühneneinrichtung, die seine Stücke als unumgänglich notwendig erfordern, ist nicht von solchem Prunk wie die des Jesuitendramatikers für Wien, Avancimus. Manches zeitgenössische Festspiel verlangt mehr Effekte. Andererseits ist auch nicht einseitig auf gewissen Arten der Ausstattung herumgeritten, wie das bei Rist auffällt. Inwieweit künstlerische, bewufste Beschränkung oder Rücksicht auf einen Typus vorliegt, läfst sich nicht eindeutig entscheiden. Dafs dieser Typus aber nur die anständig, aber nicht prunkhaft ausgestattete Schulbühne sein kann, die immerhin eine gewisse Selbständigkeit und Unterscheidung gegenüber der Pracht der Jesuiten wie Opernbühne wie auch der Wanderbühne aufrecht erhält, dafür spricht die Einrichtung doch recht hörbar, bestätigt demnach, was die Bühnenanlage im ganzen bereits verraten hatte.

Achtes Kapitel.

Entwicklung der Bühnenanschauung in den Tragödien.

Es läfst sich nicht bestreiten, dafs Gryphius auf die lebendige Bühne seiner Zeit Rücksicht nahm. Da ist es nun leicht möglich, dafs er von ihrer Entwicklung nicht unberührt blieb. Es konnten ihm ja, als er seine ersten Tragödien verfafste, noch die alten Verhältnisse seiner Jugend vorgeschwebt haben, wenn auch die andere Möglichkeit sich als ziemlich ausgeschlossen erwiesen hatte, dafs es einer der ausländischen Typen gewesen sein sollte, auf dem er sich seine Stücke aufgeführt vorstellte. Einige Male schien ja der Zwischenvorhang noch als die unbemalte Mittelgardine gedacht zu sein, sollte es sich da etwa um Reste einer noch etwas zurückgebliebenen, vielleicht tatsächlich existierenden Bühne handeln?

Bemerkenswert ist die Tatsache, dafs sein dramatischer Erstling nur eine einzige Bühnenanweisung aufweist, die (Leo IV, 2 S. 96) die Mimik des Zauberer bei der Beschwörung des Wahrsagegeistes beschreibt. In der Ausgabe letzter Hand vom Jahre 1663 dagegen finden sich 3 Anweisungen hinzugefügt, die nun direkt vom Bühnenbild handeln. Bei dem Einschlafen Leos für die Gespensterszene (III, 1 S. 73) stand zwar vor Beginn des Schlummergesanges schon *Violen*; nun aber ist hinzugesetzt: *Unter währendem Seitenspiel und Gesang entschläft Leo auf dem Stuhle sitzend.* Das besagt ja eigentlich nichts Neues. Wichtig für uns ist die Mitteilung, dafs Leo auf dem Stuhle sitzend einschläft; zur Lokalisierung der Szene leistet das eine wesentliche Hilfe; sonst könnte man ein Bett annehmen und müfste dann die Szene auf die Hinterbühne lokalisieren. Das war sie aber nie bei Gryphius, die ganze Szenenführung

zeugt deutlich dagegen. Es liegt in diesem Fall demnach keine Änderung, sondern eine Verdeutlichung vor. Dasselbe gilt von der nächsten eingefügten szenischen Anweisung, die ausführlich die Geistererscheinung schildert (III, 1 S. 74). Wieder stand hier ursprünglich nur *Violen*. Darin liegt immerhin schon allerhand, das Mitwirken der Musik wird nunmehr genauer geschildert: wie aus dem Gewoge der Geigen die Trauertrompete taucht, immer mehr sich nähert. Dann taucht aus der Versenkung, mit Lichtern umstellt die Erscheinung von Tarasii Geist und Michaelis Gespenst auf. Für uns wieder ist dieser Zusatz unschätzbar. Ohne ihn wüfsten wir nicht, ob die Geister wirklich aus der Versenkung kommen, und wer wollte aus dem blofsen Text etwas von den Lichtern am Erdboden ahnen? Sollte da etwa die Nachwirkung einer Aufführung vorliegen, die dem Dichter sich so fest eingeprägt, dafs er beim Durchfeilen seines Erstlings für die Ausgabe letzter Hand diese Anmerkung einfügte, sei es, dafs gelegentlich einer Aufführung sein Stück auf diese Weise ausgestattet war oder dafs er wo anders etwas Ähnliches gesehen und es sich nun für sein Drama auch so wünschte. Es sieht ja diese Verwendung der Lichter wie ein Notbehelf für bessere pyrotechnische Ausstattung aus und höchst eigenartig bleibt, wie der Dichter darauf kam. Aber im Personenverzeichnis gleich des ersten Druckes ist ein *Drommetenbläser* aufgeführt. Da war folglich die Trauertrompete von Anfang an mitgedacht; Das stimmt bedenklich, diese Anweisung für eine Fortbildung der Bühnenanschauung zu erklären; da könnte der seltsame Lichteffekt gerade aus der Erinnerung an ein früheres, zur Zeit der Konzeption mitwirkendes Erlebnis zugesetzt sein.

Nicht unwichtig ist eine rein textliche Änderung, nämlich wie die Trabanten, wahrscheinlich ihr Anführer, den beiden Räten Exabolius und Nicander Leos Forteilen nach der Gespensterszene schildern (III, 4 v. 167 ff. S. 79). Zunächst hiefs es, der Kaiser stieg allein *unversehens die Staffeln* nieder. Das war dem Dichter wohl zu wenig bühnenhaft anschaulich, darum liefs er ihn nun durch die anstofsenden Gewölbe zu dem Gefängnis Michaels eilen. Damit ist dem, was das Publikum sah, mehr entgegengekommen; er eilte fort, wer denkt da, ob er Treppen niederzusteigen hatte. Einen anderen, etwa

stilistischen Grund sehe ich für die Änderung der ersten zur dritten Fassung nicht. (Dagegen sind die „Krentz-Gewölber" der 2. Fassung ein Stein stilistischen Anstofses.) Nicht unwesentlich dürfte auch die unscheinbare Besserung gegenüber der ersten Auflage sein, die den Ort als *Saal* bezeichnet, in den Leo wieder zurückkehren will, gegenüber der letzten, die *diß Gemach* setzt. Obschon der Dichter nicht stets scharf „Gemach" und „Saal", nämlich Zimmer auf der Vorder- oder auf der Hinterbühne scheidet, so hatten wir doch „Saal" für die Hinterbühne bevorzugt gefunden. Deswegen ist es der Situation auf der Bühe viel entsprechender, an dieser Stelle von Gemach zu reden, was aufserdem unsere Lokalisierung der Szene bestätigt. Auch die unmittelbar danach zugesetzten drei Verse (v. 170—173) entspringen einem bühnenmäfsigeren Denken, da sie die Pause, das lange Ausbleiben Leos motivieren, zugleich auch seinen Gemütszustand betonen und verdeutlichen sollen. Nicht übersehen darf der Schlufs dieser Szene werden (V. 294), der ursprünglich lautete: *Leo: Folgt uns ins Zimmer nach! Nicander: Trabanten bringt ein Licht.* Dafs die Trabanten wohl mit Fackeln die Erhellung der Szene unterstützen, mögen wir nur nebenbei daraus entnehmen. Wichtiger ist die Aufforderung, dem Kaiser ins *Zimmer* nachzufolgen. Damit kann nur gemeint sein, dafs die Szene auf der Vorderbühne für Gryphius sich abspielte, genau wie auch wir es ansetzten; aber er empfand ähnlich dem Papinian den Ort nur als „aufser dem Gemach". Sollte damit nicht auf die unbemalte Mittelgardine gewiesen sein? Allerdings kann man entgegnen, es wirke wohl jene Vorstellung noch nach, wie auch das ganze Szenengefüge diese Abkunft nicht verleugnet, es kann jedoch trotzdem jener Zustand schon seit einiger Zeit aufgehört haben. Zu schliefsen, 1649 habe eben die Schulbühne durch die Mittelgardine der Wanderbühne noch näher gestanden, sich dann aber zum Schnurrahmen bekehrt, woraufhin Gryphius nun diese Änderung 1657 vorgenommen habe, ist doch etwas gewagt.

Abgesehen von dem konkreteren Ausdruck *in Zimmer führen* statt *in Stellen führen,* wobei immerhin auch das Vorschweben der Bühne mitgesprochen haben mag, bleibt noch die 3. grofse Bühnenanweisung zu besprechen (V, 1 S. 109 f.). Es könnte zunächst so scheinen, als ob diese Beschreibung des

Bühnenbildes von der schlafenden Kaiserin und dem sie gerade verlassenden Gespenst ihrer Mutter eminent für eine Fortbildung von Gryphius Bühnenanschauung spräche. Dazu kommt, dafs der Geist der Mutter nirgends in den Personenverzeichnissen aufgeführt wird. An sich ist es nicht ausgeschlossen, dafs der Dichter ursprünglich Theodosia gleich zu Beginn des Aktes erwachen lassen und die ganze Erscheinung nur erzählen lassen wollte. Jedenfalls war das dann höchst wenig theatralisch gedacht. Mag sein, dafs der Dichter die Wiederholung dessen, was Leo vorher widerfahren, vermeiden wollte, es ist doch wahrscheinlicher, er habe dies alles von Anfang an mitgedacht. In diesem Sinne sprechen alle Zusätze. Sie geben nicht etwas Neues, sondern sie führen das ursprünglich Mitgedachte nur anschaulich aus. Von einer Fortentwicklung kann demnach keine Rede sein; das jedoch müssen wir Gryphius zugestehen, seine Bühnenanschauung ist schärfer geworden. Er wollte wohl von Anfang an nicht nur Literatur machen, aber diese Zusätze sind durchaus regisseurhaft, keine epische Einstreuungen. Intensiver ist sein Blick für das Theatralische entschieden geworden.

Da die „Catharina" erst in der Ausgabe von 1657 erschien, also wohl zehn Jahre nach ihrer Entstehung, so könnte sie eigentlich nicht für das Anfangsstadium von Gryphius Bühnenanschauung in Anspruch genommen werden. Desto überraschender ist ihre grofse Übereinstimmung mit der theatralischen Physiognomie des „Leo". Für die sechs Jahre später erscheinende Ausgabe letzter Hand feilte der Dichter auch dieses Stück noch einmal durch. Nunmehr finden sich auch einige szenarische Bemerkungen zugesetzt. Immerhin hatte der Dichter diese Tragödie ungleich der ersten doch wohl von Anfang an mit Bühnenanweisungen ausgestattet. Das ist selbstverständlich bemerkenswert, denn es zeugt von Rücksicht auf die Bühne. Höchst bedeutsam ist sofort die eingehende Beschreibung der Ausstattung der Hinterbühne für den Prolog der Ewigkeit (I, 1). Von äufserster Wichtigkeit ist die Angabe des Dekorationswechsels; es heifst stets: *Der Schauplatz verändert sich in einen Lust-Garten* oder ähnlich. Der übliche Ausdruck „verändert sich in" . . . erlaubt uns den Schlufs, Gryphius habe die moderne Verwandlungsbühne recht

bewufst vorgeschwebt. 2 mal nur schreibt er vor: *die Bühne bildet ab . . .* Auffallenderweise wird damit jedesmal eine Szene auf der Hinterbühne bezeichnet, und noch dazu scheint jedesmal ein Bühnenbild enthüllt zu werden (II, 2 und III, 1). Daraus schliefsen zu wollen, ihm schwebe die Jesuiten- oder höfische Saal-Bühne vor, auf denen die meisten Szenen auf der Vorderbühne sich abspielten und deren häufigen Wechsel verlangten, wäre jedoch voreilig. Während das ganze Stück hindurch überall die Ortsangabe darüber gesetzt ist, fehlt sie bei der Anfangsszene des letzten Aktes. Es handelt sich um die Klage des „Frauenzimmers" der Märtyrerin. Der ganze vorhergehende Akt spielte in deren Zimmer, soll das nun heifsen, dafs der Schauplatz derselbe bleibt? Die beiden Aufzüge hatte das allegorische Zwischenspiel des Todes, der Liebe und der Tugenden getrennt. Es schien uns auch auf demselben Schauplatz zu spielen, und zwar auf der ganzen Bühne. Es handelt sich bei der Eröffnungsszene des letzten Aktes um ein Bühnenbild: Das Frauenzimmer ist versammelt und zu ihm kommen die beiden Lieblingszofen der Märtyrerin und berichten von ihren Qualen. Bliebe der Ort derselbe, so ist der Vordervorhang unwiderleglich gefordert. Das ist er aber auch, wenn wir den Schauplatz auf die Vorderbühne legen; er ist einer von denen „aufser dem Gemach". Die folgende Verbrennungsszene erfordert mit ihrem Feuereffekt die Vorbereitung auf der Hinterbühne. Der letzte Akt ist überhaupt auffällig. Seine sechs Szenen verlangen fünf Dekorationen, während sonst zwei der Durchschnitt in diesem Drama ist. Da steigt uns der Verdacht auf, sollte diese Szene mehr als die anderen auf die Urfassung zurückgehen? Sollte sie etwa eine Art Überleitung zu einem kurzen letzten Akt darstellen. Die Verbrennung nämlich scheint sie garnicht nach sich zu ziehen, viel eher will sie ein Ersatz für den schrecklichen Tod der Königin sein. Aber nicht nur die Vorführung des Todes der Catharina, auch die Wirkung auf den russischen Gesandten (V, 4 5) will sich als wenig notwendig erweisen. Es bliebe dann die Klage der Jungfrauen, hinter der Szene dann der Tod der Märtyrerin, der verspätete Widerruf seines Blutbefehls und Abas Verzweiflung mit der Erscheinung der Seligen. In merkwürdiger Weise würden dazu die beiden

letzten Kupfer der Wohlauer Aufführung (s. u.) stimmen, wenn man in Betracht zieht, dafs der sechste eben den erzählten Inhalt der Marterung darstellt, mit dem Frauenzimmer und der ohnmächtig werdenden Zofe dabei. Der Inhalt der Erzählung wäre demnach zur Illustrierung und als Beihilfe zur Erinnerung in die Mitte des Kupfers gesetzt. Da dem allegorischen Zwischenspiel jedoch die 5. Abbildung geweiht und sie deutlich auf die Hinterbühne gesetzt ist, so wäre der vordere Vorhang erwiesen, wozu wieder stimmt, dafs einmal ein Eckchen von ihm tatsächlich zu sehen ist. Eine solche Urfassung würde dem einfacheren Wechsel der Schauplätze in diesem Drama nicht nur recht wohl entsprechen, er würde auch besser zu den zeitlich verwandten, ja eigentlich zu allen Stücken passen. Der „Leo" wie der „Cardenio" haben nur zwei Schauplätze im letzten Akt. Der Typus der Bühne würde allerdings durch diesen neuen Tatbestand nicht verändert werden, er bleibt der bisher festgestellte. Selbst viel ärmlicher braucht er nicht gewesen zu sein. Dafs der Dichter aber für die Veröffentlichung diese zwei Szenen noch zusetzte und nunmehr wohl erst die Angaben der Schauplätze hinzufügte, zeugt eindringlich dafür, dafs er die lebendige Bühne nicht aus den Augen verlor, im Gegenteil sich ihr noch bewufster zuwandte.

Dafs er das Stück wirklich im Geiste gespielt sah, dafür spricht die 1663 hinzugefügte Anweisung *Abas tritt ab*. Es ist das einzige Mal in seinen Trauerspielen, dafs er den Abgang einer Person ausdrücklich vorschreibt (V, 3 Vers 161). Allerdings bedeutet das keine Veränderung seiner Bühnenanschauung. Aus den folgenden Klagen des auf des Schahs Geheifs gefesselten Imanculi und seinem Zwiegespräch mit Seinelcan geht es deutlich hervor, dafs Abas abgegangen sein mufs. Zur Verdeutlichung ist die Anweisung aber sehr erwünscht, liegt also auch im Interesse des Lesers. Damit will jedoch keineswegs behauptet sein, dafs nicht die Lebhaftigkeit der Bühnenvorstellung sondern nur die Rücksicht auf den Leser Gryphius zu diesem Zusatz trieb. Die Bühnenanschauung bleibt nämlich auch in diesem Fall durchaus das Primäre. Sie dem Leser zu suggerieren ist die Aufgabe des gedruckten Stückes, und dieses Surrogat der Aufführung eindrucksvoller zu

machen, zeichnet der Dramatiker wichtige Vorgänge durch Bühnenanweisungen aus. Es handelt sich also um eine Beihilfe für die Phantasie des Lesers, die nicht die Schulung hat, gleich der des Schauspielers [1]), aus dem Nacherleben des Textes die lebende Gestalt des Dramas in aller Bewegung und Geste erstehen zu lassen. Aus diesem Grunde ist ein solcher Zusatz gerade ein vollwertiger Zeuge für des Dichters lebhafter gewordene Bühnenanschauung und für eine höhere Einschätzung des Theatralischen gegenüber dem blofs Literarischen. Eben dasselbe besagt die nächste zugefügte Anweisung (V, 4 nach Vers 226; bei Palm wieder übersehen) *Er küsset das Haupt.* Der Schauspieler, der den russischen Gesandten in seiner trauervollen Verehrung für die verbrannte Catharina darzustellen hat, wird ganz von selbst die dem Worte eingeborene Mimik zur Darstellung bringen. Wir jedoch dürfen nur ganz schüchterne Vermutungen an einige prägnante Stellen knüpfen, wollen wir nicht in unwissenschaftliche Novellisterei verfallen. Desto wichtiger ist ein solcher Zusatz von des Dichters Hand, vor allem wichtig in diesem Zusammenhang als Beweis, dafs ihm wirklich das Drama sich innerlich abspielte, dafs ihm nicht nur malerische Situationen vorschwebten, sondern dafs er das ursprünglich Dramatische sah: das Geste gewordene Wort.

Als Seinelcan den Gesandten in seinen klagenden Betrachtungen stört, mufste das Haupt der Märtyrerin irgendwie verborgen werden. Möglicherweise hätte der Priester, der es wohl gebracht, es auch mit sich fortnehmen können. Als sie von Seinelcan's Klopfen gestört werden, schreibt Gryphius 1663 (V, 4 nach V. 255. Palm S. 244 hat wieder übersehen, dafs es in A fehlt) vor: *Unter diesen Worten wird der Königin Haubt mit einem weifsen seidenen Tuche verdecket.* Das war aus dem Text nicht herauslesbar. Für einen Roman wäre eine solche Kleinigkeit nicht des Bemerkens wert; sie ist ja für den Fortgang der Handlung ganz belanglos. Jedoch auf der Bühne stand dies wichtige Requisit, auf einem Tisch wahrscheinlich. Es nicht forttragen, sondern stehen zu lassen war

[1]) Schauspieler soll hier nicht berufsmäfsiger Mime bedeuten. Der Schüler, der unter der Anleitung des Lehrers oder selbständig eine Rolle übernimmt, hat schauspielerische Absichten und meist auch Qualitäten besessen. Die Leistungen der Schulbühne dürfen nicht unterschätzt werden.

nicht unwichtig. Auf dem Tisch blieb es nun stehen, auf den die kostbaren Geschenke des Schahs gesetzt wurden, um den Gesandten zu bestechen und die verderblichen Folgen des Todes der Königin zu verhindern. Diese Anweisung ist folglich mehr als eine bloſse Reminiscenz an eine Aufführung, bei der man es zufällig so einrichtete; es ist eine bewuſste künstlerische Absicht, eine theatralische Antithese voller Bedeutung. Trabanten, Diener und andere stumme Personen, die gleichsam zur selbstverständlichen Dekoration gehören, erwähnt Gryphius für gewöhnlich nicht in den jeder Szene vorangesetzten Angaben über die Personen. Seinelean brachte Geschenke. Es ist kaum anzunehmen, daſs er sie persönlich wie ein Weihnachtsmann mitgeschleppt haben sollte. Eine derartige Verletzung des einfachsten Zeremoniells war jener Zeit unerträglich, ja wohl unverständlich. Deswegen setzt der Dichter hinzu: *mit etlichen Dienern, welche unterschiedene Geschenke voran tragen.* Das ist ein wirklicher „Zusatz", er ist eigentlich verkehrt angefügt; das „mit" verbindet die Angabe: „Diener mit Geschenken" jetzt fälschlich mit dem Gesandten. Auſserdem ist die Szene noch durch die Anweisung verdeutlicht: *die Gesandten von Georgien entweichen.* Von dem ersten Stücke an setzt Gryphius alle handelnden Personen über die betreffende Szene und gibt so die Summe der Darsteller. Abgesehen davon, daſs Statisten ungenannt bleiben, selbst wenn sie nicht nur als königliche Wache selbstverständliche Folie sind, sondern in die Handlung direkt eingreifen, werden auf diese Art Anweisungen über Abgehen und Auftreten ersetzt. Da in diesem Fall Seinelean und der Gesandte allein genannt werden, so ist anzunehmen und tatsächlich notwendig, daſs der Priester wie die übrigen Personen des vorigen Auftrittes abgegangen sind. Stumm wohnten der ganzen Szene die beiden Gesandten aus Georgien bei. Auch sie müssen die Bühne verlassen, und der Dichter hat dies selbst ausdrücklich hinzugefügt; von dem Priester, dessen Abgehen zweifelsohne ist, wird nichts erwähnt. Irgendwelche Notwendigkeit liegt eigentlich zu diesem Zusatz nicht vor, es sei denn, um mit dem Ausdruck *entweichen* die Art ihres Fortgehens zu bezeichnen. Wie genau dem Dramatiker selbst bei der Durchfeilung für die Ausgabe letzter Hand die Bühne vor Augen stand, das machen solche Anmerkungen

deutlich. Wie er im „Leo" das Auftreten der Geistererscheinung genauer ausgemalt, so fügt er nunmehr auch hinzu, wann der Katharina *Geist erscheinet* und wieder *verschwindet* (V, 6 S. 250 und 251 nach Vers 427 und 440).

Der Druck der Tragödie liegt nach der Aufführung auf der Saalbühne des Wohlauer Schlosses. Da sollte man denken, dafs vielerlei von jener tatsächlichen Verkörperung in die Szenenanweisungen geflossen sei. In der Tat finden sich nun Angaben über die Dekorationen und ihre Verwandlungen. Die Durchfeilung des Stückes für die letzte Gesamtausgabe bringt jedoch höchst beachtenswerte Zusätze, die zwar nicht auf eine Änderung der Bühnenanschauung des Dichters, aber auf ein intensiveres theatralisches Schauen und wohl auf eine höhere Einschätzung des Bühnlichen schliefsen lassen.

Es spricht sicher für die theatralischen Qualitäten des „Cardenii", zum mindesten nach der Meinung des Dichters, dafs er an diesem Stücke nur stilistische Änderungen vornahm. Wie in der „Catharina" enthielten die Szenenüberschriften nunmehr auch Angaben über den Schauplatz und seine Verwandlungen. Eigenartig berührt es, im letzten Akt diese nicht ergänzt zu finden. Dem Dramatiker standen sie wohl so lebhaft vor Augen, dafs er ihr Fehlen diesmal übersah. Die Verwandlung des Kirchhofes in die Kirche selbst, also das Öffnen der Hinterbühne, das allerdings aufs engste mit dem Text verknüpft ist, wurde auch nicht hinzugesetzt. Es scheint mir immer, als habe Gryphius dieses Stück am meisten geliebt und es nur noch einmal überpoliert. Theatralisch war es ja in einem für jene Zeit ungewöhnlichem Mafse. Hatte in der „Catharina" noch ziemlich gleichmäfsig der Ausdruck *verändert sich* den Dekorationswechsel bezeichnet, so ist der Ausdruck hier beschränkt auf die jähe Veränderung des Lustgartens in eine Einöde (IV, 5) vor den Augen des Publikums. Beide Stücke sind allerdings in derselben Ausgabe zuerst erschienen, auch ihre Bühneneinrichtung ist nah verwandt; dennoch dürfen wir daraus nicht für die Termini dieselbe Bedeutung annehmen. Der einzige bestimmtere Ausdruck: *bildet ab* wird in der Tat in gleicher Weise verwendet, nämlich um die für die Szene vorbereitete Hinterbühne zu bezeichnen, in diesem Stücke Cardenii Gemach (I, 1) und den Lustgarten (II, 1). Als es

sich hingegen um ein sicheres Bühnenbild in Cardenii' Gemach handelt, (III, 3) heifst es farblos *ist.* Im nächsten Akt wird ebenso die Strafse vor Lysanders Haus bezeichnet. (IV, 1) 2 mal *stellet* die Bühne etwas vor, nämlich Lysanders Gemach (III, 1) und den Kirchhof (IV, 6). Aus der Strafse *verwandelt* sie sich in einen Lustgarten (IV, 5). Es liegen also bei Gryphius noch keine festgewordenen oder schon gar traditionellen Termini vor. Deswegen ist es unzulässig, das ständige *verändert sich* der „Catharina" auf ein stetes Spiel der Vorderbühne zu deuten, wie es in solcher Einseitigkeit weder Jesuiten noch Saalbühne der Zeit je gehabt oder selbst fertig gebracht hätten. Sämtliche, dem Stücke selbst entnommenen inneren Indizien sprechen gebieterisch gegen eine solche äufserliche Behandlung. Ebensowenig darf natürlich aus dem Ausdruck *stellet vor* auf die Hinterbühne geschlossen werden; gerade das Gegenteil erfordern jene Szenen. Für die Entwicklung der Bühnenanschauung des Dichters ergibt der „Cardenio" also keinerlei Anhaltspunkte.

Für das vorliegende Problem aufschlufsreicher zu werden, verspricht der „Carl Stuart". Die Gestalt, die er in der Ausgabe von 1657 hat, weicht nämlich von der bisher betrachteten des Jahres 1663 beträchtlich ab. Das Manuskript der Berliner Kgl. Bibliothek zeigt nur unwesentliche Unterschiede (vgl. Anhang). Das rasch niedergeschriebene Stück erschien dem Dichter doch wohl zu dürftig. Gerade von künstlerischem Standpunkt aus mufs er unbefriedigt gewesen sein. Die Handlung war zu eintönig ein Vorbereiten des Königs auf sein Ende, es war absolut undramatisch und auch theatralisch wenig wirksam. Mag daran nun der wesentlich moralische Gesichtspunkt bei der Konzeption oder das allzu deutliche Vorbild von Vondels Maria Stuart Schuld gewesen sein, jedenfalls tritt das ganz deutlich zutage: nicht weil es neue Quellen gab, sondern weil er vom künstlerischen Gesichtspunkt aus den alten Entwurf für veränderungsbedürftig erkannte, ging Gryphius an die Umformung. Aus diesem Grunde griff er einige weniger bekannte Episoden heraus. Vor allem fand er in Bisaccionis Geschichte des bürgerlichen Krieges von England (Venedig 1653 u. ö.) die Anregung zu dem notwendigsten Mittel dramatischer Ökonomie: zur Intrigue. Fairfax, den er

bislang als einen der Königsmörder gleich Cromwell schwarz in schwarz gemalt, wird mit seiner Gemahlin Träger eines späten, schüchternen Versuches, den König zu befreien. Aus dem Gefühl heraus war Gryphius in seiner freiesten Schöpfung, dem „Cardenio“, zu dem gekommen, was man als innerliche Handlung bezeichnen könnte. In der 1. Fassung des „Carl Stuart“ war er noch ganz bei der alten Anschauung geblieben, dafs das Leiden einer bedeutenden und hochgestellten Persönlichkeit das eigentlich Tragische ausmache (vgl. Borinski, Poetik der Renaissance, Berlin 1886 S. 81 ff.). Die Neubearbeitung offenbart einen Fortschritt in der Erkenntnis, dafs wenigstens auch einige Spannung die blofs äufserlichen Begebnisse etwas verinnerlichen und beleben müsse. Der ganze 1. Akt der neuen Fassung wurde also hinzugesetzt und der alte Anfang zum 2. Akt gemacht. Das Szenengefüge dieses Aktes hat der Dichter unverändert gelassen. Recht wenig passend steht der Geisterprolog auf der Vorderbühne nun am Anfang des 2. Aktes. Die folgenden Szenen spielten im Kerker des Königs auf der Hinterbühne. So blieb es. Der Zusatz von Vers 357—61 S. 38 ist wörtlich nach Zesen (Buch II S. 181 f.), und theatralisch wirksam mufs dieses Nichterkennen des Vaters durch den eigenen Sohn genannt werden. Auch die Erweiterung durch die Verse 469—76 ist eine Verbesserung. Die Verteilung der „Denckmal“ an die Kinder, wie jene an seine Henker (V. Akt Vers 459 ff.) ist zwar nichts weniger als Original, doch in der Absicht theatralischer Wirkung hinzugefügt. Der Akt schliefst selbstverständlich wieder mit einem Bühnenbild. Der Kerker wird verhüllt und dem Chor bleibt die Vorderbühne. Viel sinnvoller folgt hier natürlich der Chor der ermordeten Könige, wie die erste Fassung es vorsah. Die Sirenen scheinen an dieser Stelle besonders wenig passend.

In einer gewissen theatralischen Entsprechung steht der 4. Akt zu diesem. Ursprünglich brachte er nur zwei Szenen in Karls Kerker, seinen Abschied von Welt und Leben und die Verkündigung des Todesurteils. Damit mufste nun der Dichter bei der Neubearbeitung das Scheitern der Intrigue verbinden. Dafs er an dieser Stelle nur die Enthüllung und Erklärung ihres Fehlschlags bereits in der Planung durch ein dürres Mifsverständnis gibt, das auszuwerten, sei einer rein

kunstwissenschaftlichen Betrachtung aufgespart. Er hatte jedenfalls die Schwierigkeit, diese beiden Handlungsreihen zu verbinden. Diese Schwierigkeit verriet sich uns in dem kurzen garnicht zu motivierenden Monolog Hugo Peters, der über seine Greueltaten frohlockte (IV, 3). So ungeschickt dramatisch diese Flickszene ist, für unser Problem ist sie höchst aufschlufsreich. Der Dichter sah danach die beiden Schauplätze der wichtigen Handlungsreihen auf der Hinterbühne. Aufserdem aber wird in der einfachen Herübernahme der alten Szenen klar, dafs wenigstens kein anderer Bühnentypus dem alten Stück zugrunde gelegen haben kann.

Zu demselben Schlufs berechtigt auch die Überarbeitung des letzten Aktes. Nur die Szene des wahnsinnigen Poleh (V, 2) ist eingeschoben. Die Erscheinung der beiden Geister, ihr Spiel mit dem Königsrichter, nicht zum mindesten aber die drei lebenden Bilder zeigen, wie Gryphius nunmehr auf die Verkörperung seiner Ideen bedacht war, wie er beliebte Effekte seiner Zeit zu diesem Zweck anzuwenden sich nicht scheute. Was in der 1. Fassung der Hofmeister des Pfalzgrafen und der erste Graf rein reflektierend vorgetragen hatten, das wird nun wenigsten teilweise versinnlicht. Wie der Dichter sich zu einer gänzlichen Neuarbeit wohl nicht mehr ergriffen genug fühlte und, um einigermafsen vor seinem künstlerischen Gewissen bestehen zu können, diese Lappen dem alten Gewande aufflickte, so schlofs er diese neue Szene der alten einfach an. Auch sie mufs, wie die Vertönungen fordern, auf der Vorderbühne sich abspielen. Das übrige wurde nur etwas gefeilt. Also hat der Dichter auch diese Szenen sehr wohl noch einmal übergelesen, er fand es jedoch nicht für notwendig *die Jungfrauen an den Fenstern* zu ändern. Wie der neugeschaffene vorhergehende Auftritt erweist, achtete er auf das Bühnliche, ja er änderte gelegentlich die Zuschreibung der Verse und die Numerierung der Jungfrauen (Vers 269: 462 b, 464). Dennoch fühlte er sich nicht bewogen, diese eigenartige Überschrift zu verbessern. Übersehen wird er sie demnach kaum haben; sie konnte aber nur bestehen bleiben, wenn sie seiner nun doch — auch in diesem Stück und zumal den Zusätzen — deutlich ausgeprägten Bühnenanschauung nicht widersprach. Oder sollte die Suggestionskraft des hol-

ländischen Theaters gerade an dieser einzigen Stelle so grofs und überwältigend geblieben sein?

Am interessantesten spitzt sich unser Problem zu in der Kontaminierung des 3. Aktes, der aus dem 2. und 3. der alten Fassung sowie neuen Szenen zusammengeflickt ist. Er mufste ganz der Intrigue und dem Gegenspiel gewidmet werden, aber ästhetisch ist er ein Unding. Ziemlich klar war die Lokalisierung des letzten Teiles. Dort wurden in einer Art Thronsaal auf der Hinterbühne die Regierungsgeschäfte der Republikaner erledigt (III, 10). Dort mag auch das Gespräch zwischen Hugo Peter und Cromwell stattgefunden haben. Für den Chor der englischen Frauen und Jungfrauen bliebe dann die Vorderbühne. Ähnlich dem 5. Akt wird dieser ursprüngliche 3. Akt (jetzt III, 9) eingeleitet von einem Gespräch zweier englischen Grafen über die Hinrichtung des Königs. Es sind das Flickszenen auch in dramatischem Sinn, denn sie müssen Ausblicke geben, den wohlunterrichteten Zuschauer vertreten. Darum konnte sie der Dichter sehr wohl auch bühnlich als Flickszene zu dem vorangeschobenen Auftritt in des Gesandten Gemach benutzen. Diese Szene (III, 8) beschlofs ursprünglich den 2. Akt und erforderte aller Wahrscheinlichkeit nach auch dort die Hinterbühne. Der Chor der Sirenen genügte wohl für ihren Umbau in den Thronsaal nicht. Der Reigen blieb in der zweiten Fassung fort, so dafs vielleicht auf eine schnellere Veränderung der Bühnendekoration geschlossen werden könnte.

Eine wirkliche Änderung der Lokalisierung finden wir endlich in dem Anfange des 2. Aktes der alten Fassung (jetzt III, 5 und 6). Der 1. Akt enthielt ja nur die Szenen im Kerker des königlichen Märtyrers, spielte also auf der Hinterbühne. Da er mit einem Bühnenbilde notwendiger Weise schliefsen mufste, mag der Chor der ermordeten englischen Könige auf der Vorderbühne stattgefunden haben. Der 2. Akt beginnt mit einem Gespräch zwischen den führenden Republikanern, Cromwell und Fairfax, die wohl im Gespräch begriffen auftreten. Cromwell geht am Ende der 1. Szene, in A wohl nach Vers 593, in der Handschrift nach Vers 600, dessen zweite Hälfte ihm zugeteilt ist, ab. Der folgende Auftritt, in dem Hugo Peter dem Fairfax einen Brief bringt, verlangt auch kein

Versatzstück und endet mit dem Abgang beider. Da die folgende Szene (II, 3 jetzt III, 8) mitten im Gespräch zwischen dem Gesandten aus Holland und dem pfälzischen Hofmarschall beginnt, so liegt es nahe, hier einen Szenenwechsel anzunehmen. Der Ort stellt augenscheinlich des Gesandten Gemach vor, und dieses war ja in der Katharina schon als auf der Hinterbühne befindlich dargestellt worden. Die Analogie stützt das recht wahrscheinliche Bühnenbild am Anfang der Szene.

In der 2. Fassung sind die Szenen im Lustgarten (III, 2—4) mit der Absicht eingeschoben, diese Szenen auf der Hinterbühne zu ermöglichen. Jedoch bereits in der 1. Fassung mag Gryphius die Hergänge und die Dekorationen genau so vor sich gesehen haben, sogar ein Bühnenbild zu Beginn der 5. Szene und einen Tisch mit Papieren, denn es eröffnen ja diese beiden Auftritte den zweiten Akt, und für die folgende Szene in des Gesandten Gemach mochte der Tisch, ohne zu stören, stehen bleiben. Er mufs natürlich unter dem Schutze eines Vordervorhanges hingesetzt worden sein, der damit gefordert wird, während die erste Fassung sonst keinerlei direkte Beweise für sein Vorhandensein bietet. Nun der Dichter aber in der zweiten Fassung diese Szenen mitten in den Akt geschoben, war es das beste, wollte er sie in der einmal gegebenen Art aufrecht erhalten, sie auf die Hinterbühne zu verlegen. Der scheinbare Widerspruch ist also nicht nur erklärlich, er bestätigt sogar die bisherigen Aufstellungen in jeder Hinsicht. Es darf darin ein neuer Beweis für die intensiver gewordene Bühnenanschauung Gryphius' gesehen werden. Dadurch, dafs sich für diese beiden Szenen (5 und 6) die Hinterbühne ergeben hat, ist der folgende Monolog des Fairfax, den schon die achte Szene auf die Vorderbühne verwies, in neue Beleuchtung gerückt. Schon Palm (S. 349) ist es aufgefallen, dafs der Feldherr Entschlüsse deklamiere, die er garnicht befolgt. Offenbar sollte Fairfax' neuer Charakter im Gegensatz zur ersten Fassung im günstigsten Licht dargestellt werden.

Als letzte Möglichkeit bliebe nur, die Szenen des 2. Aktes alle auf der Vorderbühne spielen zu lassen. Sie müfste dann entweder unverändert bleiben, ganz farblos sein, oder aber es müfste sich die VB. nach Art Furttenbachs rasch verändern. Beides würde gegen die Kontinuität der im Stücke bisher

deutlich zutage getretenen Bühnenanschauung verstofsen und es gibt keinen Grund, der uns diese Möglichkeiten irgendwie wahrscheinlich machte. Die vorgeschlagene Verteilung des 2. Aktes auf vorderes und hinteres Bühnenfeld fügt sich vielmehr dem Typus des Stückes vollkommen ein.

Ein Vergleich der beiden Bearbeitungen liefert recht interessante Aufschlüsse. Zweifelsohne stellt die Umarbeitung eine theatralische Verbesserung wenigstens in Einzelheiten dar, während die Aufschwellung der nur in Rhetorik bestehenden Handlung entschieden bedenklich genannt werden mufs. Die neuen Szenen sind jedoch alle in der Absicht erfunden, die dramatische und theatralische Kraft des ersten Entwurfes zu stärken. Dazu wurde die Intrigue der Gemahlin des Fairfax eingeschoben, dazu manch kleiner Zusatz, wie die Verteilung von Andenken durch Karl an seine Kinder, obwohl im 5. Akt der Urfassung dieser Zug wie in der Katharina schon benutzt war. Auch ein anderer kleiner Zusatz in dem sonst ziemlich unverändert übernommenen ersten Akt der Urfassung, nämlich dafs der Sohn den Vater im Sterbehemd nicht erkennt, ist eine theatralische Verstärkung. Damit, dafs Cromwell zum Hauptgegenspieler Karls in der zweiten Fassung geworden, hängt es zusammen, dafs er am Ende der fünften Szene des dritten Aktes bleibt und im folgenden Auftritt alle jene Reden des Fairfax zugeschoben erhält, die zu dessen, nun als königsfreundlich umgestalteten Charakter nicht mehr passen wollten. Diesen Auftritt sahen wir ja überhaupt auf Grund einer intensiveren Bühnenanschauung in das neue Szenengefüge gewoben. Der folgende Auftritt erwies sich als dichterisch benutzte Flickszene, dasselbe gilt von IV, 3. Die nächsten beiden in Fairfax Gemach (IV, 4 und 5) sind zumal wegen ihrer Kürze ungewöhnlich lebendig und recht bühnengemäfs geschaut. Endlich sind die drei Vertoonigen und das Spiel der Geister mit Poleh (V, 2) ein durchaus im Sinne des Theaters erfolgter Zusatz.

Wenn Gryphius mit der Aufschwellung des Stückes seine ästhetischen Absichten auch nicht erreichte, so hat er doch für die Bühnenwirksamkeit einiges hinzugefügt, das zwar das nunmehr unförmig gewordene Stück nicht herausrifs, immerhin aber dafür deutliches Zeugnis ablegt, wie viel dem Dramatiker

an der Lebendigkeit der Verkörperung gelegen war. Was die sämtlichen Zusätze der Auflage von 1663 bisher erwiesen hatten, wird durchaus bestätigt, ja verschärft: die Bühnenvorstellung ist dem Dichter in bedeutsamer Weise immer mehr in den Brennpunkt des Interesses gerückt. Gewifs läfst sich nirgends eine greifbare Andeutung finden, dafs sich ihm der zugrunde gelegte Typus irgendwie wesentlich verschoben hat. Zuweilen wollte es scheinen, als ob die ihm ursprünglich vorschwebende Bühne weniger reich ausgestattet gewesen, der Wanderbühne etwa näher gestanden, vielleicht eine farblosere Vorderbühne und gar die unbemalte Mittelgardine besessen hätte. Der „Leo“ wie der zeitlich ja naheliegende „Carl Stuart“ bieten gewisse Anhaltspunkte. Jedoch sind sie an sich schon schwach und vollends die „Catharina“ verlangt direkt die bemalten Schnurrahmen. Die neue Fassung des „Stuart“ stellt nun nicht so gar gröfsere Anforderungen, viel weniger neue Ansprüche. Die Kontinuität des Bühnentypus erwies jedes Stück aufs neue. Dabei trat allerdings ein gewisser Fortschritt zutage. Nicht so sehr darf das als eine Änderung bezeichnet werden, als vielmehr als eine Zunahme der Intensität bühnenmäfsigen Schauens. Gryphius hatte doch in einer vor- wie nachher ganz unerhörten Weise anzufangen; wie tief steckte man damals in der „Literatur“! Ein bühnenmäfsiges Denken offenbart sich in der Ausgabe letzter Hand zweifelsohne. Mag sein, dafs die Fortentwicklung der Theaterkultur, ein Üppigerwerden der Ausstattung, insonderheit auch jenes Typus, der Gryphius ständig vor Augen stand, der äufsere Anlafs dazu war. Das gegebene Material allein, die Sehensmöglichkeit ist jedoch noch kein zureichender Erklärungsgrund; das ist nur gegebene Vorbedingung. Eine Erweiterung seiner Fähigkeit des Schauens mufs stattgefunden haben, eine Vertiefung seiner ästhetischen Einsicht, seiner künstlerischen Ideenbildung. So fern es mir liegt, Gryphius schleunigst zu einem „Vorläufer“ von Gott weifs welcher späten, wohl gar „modernen“ Erkenntnis hinaufschrauben zu wollen, insofern liegt doch ein Fortschritt über die Ästhetik des Dramas der Opitz-Heinsius, ja sämtlicher Zeitgenossen vor, dafs er von dem blofs inhaltlichen moralischen Nutzen durch den rohen Schrecken praktisch hinauskam, dafs er die Wichtigkeit der Darstellung der

Handlung erkannte. Damit war er eigentlich faktisch über das Buchdrama hinaus. Die Tatsache der Bühnenanweisungen überhaupt, die der holländische wie französische Klassizismus als unliterarisch nicht zuliefs, spricht deutlich für einen ziemlich bewufsten Fortschritt des Barockdramatikers über klassizistische Regelhaftigkeit und Tradition hinaus.

„Carl Stuart" rückt infolge dieser neuen Erkenntnis in einen neuen Brennpunkt. Nunmehr ergibt sich die Notwendigkeit einer Umarbeit nicht nur einem verfeinerten Sprachgefühl gemäfs, sondern eben unter dem Gesichtspunkt der Bühne als dem notwendigen Correlat des Textes. Daraus wird die ganze „Entwicklung" erklärlich als die einer notwendigen, aus dem neuen künstlerischen Problem heraus. Das letztlich Entscheidende und Anregende waren nicht äufsere, zufällige Änderungen der Kulturentwicklung — ihre Wichtigkeit soll als materialhafte Vorbedingung durchaus nicht verkannt werden — sondern die neue künstlerische Aufgabenstellung. Die Ausstattung hatte ja auch Harsdörffer ausgiebig hervorgehoben, und doch wie äufserlich ist seine Begründung. Gegen diesen Durchschnitt der Zeit erhebt sich Gryphius als der wirkliche Künstler hoch. Darum sind auch seine Zusätze nicht schwülstig-prunkhaft; sie sind im Vergleich mit den tatsächlichen Leistungen der Bühnen eher bescheiden zu nennen; mit wieviel mehr Apparat wirtschaften die jesuitischen Konkurrenten! Der wesentliche Unterschied ist, dafs er in unerreichtem Mafse in den Grenzen der Kunst bleibt.

Neuntes Kapitel.

Aufführungen Gryphiusscher Stücke.

Es ist wohl etwas Richtiges daran, wenn man bestreitet, dafs die Aufführung das letzlich Entscheidende über Wert und Unwert eines Dramas ist. Es können zwar durch die Kunst oder Unkunst der Aufführung allerlei Täuschungen vorkommen. Das aber darf nicht gefolgert werden, dafs es gleichgültig ist, ob ein Stück dargestellt wird oder nicht. Mifsliche äufsere Umstände können ja in vieler Hinsicht hemmend wirken, aber aufführbar mufs das Drama sein, sonst ist es eben keine vollgültige Erfüllung seiner Gattung. Im Worte des Dramatikers ist ja die Geste. die Handlung immanent; sein Werk findet auf der Bühne erst sein wahres und volles Leben. Das Buch täuscht seinerseits ebenfalls über viele Mängel hinweg und läfst Stärken wieder nicht genügend deutlich werden. Deswegen mufs es doch bedenklich stimmen, einen Dramatiker ständig der Bühne fremd bleiben zu sehen; ob ihm nicht die Kraft zu jener Korrelation mit dem Publikum letztlich mangelt?

Hiefse es schon dem Dramatiker kärgliche Gerechtigkeit widerfahren lassen, wollte man von der eben innerlich mitgeborenen theatralischen Seite seines Schaffens absehen, so ist natürlich bei der vorliegenden Problemstellung die Frage nach tatsächlichen Aufführungen der Tragödien unseres Gryphius von hoher Bedeutung. Zunächst ist es wichtig, zu wissen, ob er überhaupt jemals aufgeführt wurde. Das ist garnicht so leicht festzustellen, Repertoireverzeichnisse gibt es so selten. Doch zu meiner Verwunderung bin ich oft genug in Geschichten einzelner Städte oder Schulen auf die eine oder andere Mitteilung gestofsen. Wegen der Schwierigkeit, Belege noch aufzufinden, läfst sich ein Überblick über die Häufigkeit, mit der seine Stücke im Vergleich zu denen seiner Mitstrebenden auf-

geführt wurden, nicht durchführen. Ex silentio darf kein voreiliger Schlufs gezogen werden. Wurde der Dichter aber häufiger aufgeführt, so war die Möglichkeit gegeben, dafs er selbst unter den Zuschauern sich befand. Da sah er vielleicht manches geändert sich ihm darbieten oder er erkannte, was er noch verfehlt, was das Publikum vermifst. Wie wir wissen, hatte er in Schlesien Gelegenheit genug, mit allen Bühnentypen seiner Zeit in Berührung zu kommen. Könnte da die eine oder andere Änderung oder Hinzufügung nicht auf eine solche tatsächliche Anregung zurückgehen? Wie um die Geistererscheinung im „Leo“ sich Lichter aufbauen, das hat er sicherlich irgendwo gesehen, wohl von einem fremden Stück übernommen. Hatte er sich ursprünglich gescheut, denselben Effekt ziemlich ähnlich zu Beginn des letzten Aktes zu wiederholen, aber diese literarische Zimperlichkeit der Anschaulichkeit der Situation zunutze aufgegeben und 1663 den Geist der Mutter erst wirklich noch vorhanden sein lassen? Es ist natürlich theatralisch weit wirksamer, den Geist gerade verschwinden zu sehen, was bei der Benutzung des vorderen Vorhanges auf der Vorderbühne sehr wohl sich darstellen liefs. Aus dem Umstand, dafs der Geist auch in C nicht im Personenverzeichnis aufgenommen ist, darf geschlossen werden: er war ursprünglich nicht mitgedacht und es ist nicht unwahrscheinlich, dafs erst bei einer Aufführung sich herausstellte, wie bedeutend die Szene durch diesen Zusatz an theatralischer Lebendigkeit gewinnt.

Es ist also mehr als eine blofs statistische Spielerei, die mir bekanntgewordenen Aufführungen Gryphiusscher Tragödien einmal zusammenzustellen. Es ist geradezu ein Experiment auf die bisherigen Resultate. Viel Wirksames schienen seine Stücke der Bühne zu bieten, für das Theater schienen sie geschrieben, zugunsten gröfserer — wenn auch stets künstlerischer — Wirkung zuweilen verändert. Wie bestehen diese Hypothesen vor der Wirklichkeit. Wir wären noch nicht ganz widerlegt, fänden sich keine Nachrichten erhalten. Desto richtiger sind die gelegentlichen Zeugnisse, die desto bedeutsamer werden, je mehr sie den schlesisch-landsmännischen Zusammenhang entbehren. Zu bewähren hätten diese Nachrichten endlich noch, ob unsere Festlegung des Dichters auf einen bestimmten Bühnentypus zu recht bestände.

Bei dem Mangel an Nachrichten über Theateraufführungen überhaupt ist es desto bemerkenswerter, daſs wir gleich dem „Leo Armenius“ auf Schul- und Wanderbühne begegnen. Gryphius selbst bezeugt, daſs die öffentliche Aufführung seiner Stücke auf den Breslauer Schultheatern auch seinen „Leo“ auf die Bühne brachten.[1]) Vorher vielleicht schon bemächtigte sich eine der besseren Wandertruppen des Stückes, nämlich Joris Jollifous[2]) und führte die erste deutsche „Kunsttragödie“ 1651 in Köln und im folgenden Jahre in Frankfurt auf. Obwohl das die einzige Nachricht über Aufführungen des „Leo“ auf der Wanderbühne ist, so blieb sie doch sehr wahrscheinlich nicht die einzige. 1650 erschien die erste Auflage des Stückes in Frankfurt a. M. In jener Gegend hielt sich in jenen Jahren Jollifous auf. Er erkannte in der kunstgerechten Tragödie trotz des Stiles nach Seneca und seinen modernen Nachfolgern die bühnenmäſsige Anlage und führte es sicherlich nicht ohne die üblichen Änderungen — vor allem zu gunsten des Pickelhärings — auf. Der Erfolg scheint ihm sogar recht gegeben zu haben, sonst hätte er nicht das Stück in Frankfurt anscheinend im folgenden Jahre wiederholt. Überhaupt muſs das Stück sich öfter auf der Bühne der Zeit gefunden haben, denn Heidenreich wird eher von einer Aufführung als vom Lesen, bei dem sich Worte weit mehr als plastische Bilder einzuprägen pflegen, zu der Gerichtsszene für seine Bearbeitung der „Gibeoniter“ angeregt worden sein. Ein paar Aufführungen desselben Stoffes auf der Jesuitenbühne brauchen nicht auf Gryphius, werden eher auf Josef Simon zurückgehen, mögen aber durch das Ansehen des deutschen Tragikers nicht unbeeinfluſst geblieben sein. Auf dem protestantischen Schultheater finden wir denselben Stoff und zwar in der Namensform „Armenius“, nicht wie in den beiden Jesuitenstücken „Armenus.“ Noch 1723 wird ein „Leo Armenius“ als dreiaktiges Festspiel von der Rudolstätter „studierenden Jugend“ vorgestellet.[3])

[1]) Lateinische Widmungsschreiben an die Senatoren Breslaus, Trauerspiele S. 503.

[2]) E. Mentzel, Frankfurter Theatergesch. S. 76.

[3]) B. Anemüller, Dramat. Aufführungen in den Schwarzburg-Rudolstädt. Schulen, S. 37 f. Progr. Rudolstadt 1882.

Wir dürfen nicht vergessen, in welche Zeit die ersten Tragödien Gryphius' fielen. Es waren die ersten wirklichen Kunstdramen nach der theoretischen Meinung der Zeit. Das Publikum nach dem Kriege war zwar etwas durcheinander gewürfelt, aber es war doch nicht schlecht, lange nicht so schlimm wie man meistens glaubt. Der „Leo Armenius" mufs auch Aufsehen gemacht haben, sonst hätte Jollifous nicht zugegriffen. In welcher Weise er sich das Stück zuschnitt, das wird uns leider ewig verborgen bleiben.

Ganz ungewöhnlich berührt es, Gryphius' zweite Tragödie schon 1651 auf desselben Spielplan zu finden. Nur durch die Indiskretion des bankrott gegangenen Verlegers kann es in seine Hände gelangt sein, bevor es gedruckt wurde. Der hat wohl die Bogen an den Theaterprinzipal verkauft, um einiges Geld herauszuschlagen. Auf dieselbe Weise dürfte auch der „Leo" in seinen Besitz gekommen sein, zumal beide Dramen zur selben Zeit 1651 in Köln und im folgenden Jahre in Frankfurt aufgeführt werden (Mentzel a. a. O.).

Ebenfalls nach dem Manuskript wurde die „Catharina" 1654 oder 55 im Schlosse zu Wohlau aufgeführt. Diesmal sicherlich mit Wissen und Beistimmung des Dichters. Möglicherweise war auch beabsichtigt, zur Erinnerung an die Vorstellung nach der Art der Wiener Jesuiten das Stück mit Kupfern zu veröffentlichen. 1655 erschienen aber nur 7 Abbildungen, deren genaue Betrachtung weiter unten uns mancherlei noch lehren wird. Anscheinend erst nach der endlichen Veröffentlichung nahm sich auch die Schulbühne des Stückes an.

Wie der „Leo" wurde es im Breslauer Elisabethanum gespielt, wie der Dichter selbst erwähnt.[1]) Zur Feier des 100jährigen Bestehens des Gymnasiums in Halle wurde es am 20. August 1667 von den Schülern „auf EE. Hochw. Raths Wage und Hochzeit-Hause, nach öffentlicher Auff- und Abführung der Personen" gegeben und am 25. August wiederholt, das „mit guter Vergnügung geschehen."[2]) Die Personen sind in dem deutschen Programm[3]) genannt und lassen den Geist der

[1]) Trauerspiele S. 503, lat. Widmungsschreiben zum Papinian.

[2]) Christliche Schuel-Freude / oder Schuel-Jubel-Fest usw. 1665 von Olearius, erschienen Naumburg, 1666.

[3]) Ebendort abgedruckt S. 108 f.

Aufführung erkennen. Der Ewigkeit ging ein Vorredner und ein Inhaltsredner voran, dazu pafste die Vorderbühne ausgezeichnet und hierdurch scheint der Anfang der beiden ersten Stücke Gryphius' mit einem Bühnenbild auf der Hinterbühne als bewufste Berücksichtigung bestehender Bühnenverhältnisse. Die Hauptpersonen sind sämtlich geblieben, weder vermehrt noch vermindert worden, nur der Priester hat einen Namen „Ambrosius" erhalten. Der Königin Staatsjungfrauen sind Salome Serena, Cassandra und Eulalia, die bei Gryphius in V, 1 spricht und die Jungfrau genannt wird. Der Reyhen der Jungfrauen beträgt 6, ebenso der Chor der ermordeten Geister, der Reyhen der Tugenden 5 Personen. Während die stummen Personen, also der Hofstaat, die Verschnittenen, Diener und Henker fehlen, ist ein Schlufsredner zugesetzt. Durch die Figuranten wird die Zahl der Mitwirkenden wohl über die der 34 Sprecher bedeutend vermehrt worden sein. Die Aufführung hat sich, wie aus dem Personenverzeichnis hervorgeht, ziemlich eng an den Text gehalten, wahrscheinlich nicht ohne Striche, etwa wie es bei der St. Galler Aufführung des „Leo Armenius" auch nötig war.

Geradezu unwahrscheinlich berührt es, Gryphius' bedeutendstes und doch auch lebendigstes Drama, „Cardenio und Celinde", nicht überall auf den Bühnen zu begegnen. Ich sehe keine Möglichkeit festzustellen, woran das wohl gelegen haben mag. Dafs es unzeitgemäfs war, will mir nicht einleuchten; es hat doch die literar- und kulturgeschichtliche Parallele des ersten Deutschen Familienromans, Zesens „Adriatische Rosemund". Aber auch rein als Kunstwerk, als ein Stück Literatur fand es keine Nachfolge, also wohl auch nicht die verdiente Schätzung. War es für die höfische Saalbühne etwa zu moralisierend? Auch die Wandertruppen gingen an dem Stück achtlos vorüber und was hätten sie daraus machen können! Dafs es unmögliche bühnentechnische Anforderungen etwa sollte gestellt haben, oder dafs hier einmal die Phantasie dem Dichter doch durchgegangen sei, und dafs das Ganze einer Idealbühne zur damaligen Zeit allein aufführbar gewesen wäre, dem widerspricht alles, was wir über den Zustand der damaligen Bühnentypen wissen, vor allem die einzige Nachricht einer tatsächlichen Aufführung. Wie die meisten der

anderen Tragödien unseres Dichters brachte es das Gymnasium Elisabethanum in Breslau 1661 „wechselweis“ mit Lohensteins „Cleopatra“ auf die Bretter, und zwar vom 28. Februar bis 3. März.[1]) Erwähnt mag hier wenigstens sein, dafs in einem Stück „Antiochus und Stratonica“, das 1669 vom Breslauer Magdalenen-Gymnasium aufgeführt wurde, ein „Kirchhoff“, wohl auf der Vorderbühne (III, 4, 5) verwendet wurde. In den übrigen Stücken Gryphius' kam ja diese Dekoration nicht mehr vor. Irgendwelche Vermutungen wage ich aus diesem Funde nicht abzuleiten. Wir müssen uns also an der einen Nachricht genügen lassen, die jedenfalls die Aufführbarkeit des Stückes erweist.

Hätte der „Carolus Stuardus“ nirgends Gnade gefunden, das würde uns weniger erstaunen. In der Tat, beliebt war diese gar zu lederne Tragödie auf dem Schultheater wohl nicht. In Breslau ist sie anscheinend nicht aufgeführt worden, wohl aber ist schon 1650 in Thorn „auf einem im Rathause eingerichteten Theater von Schülern eine Tragödie von der Enthauptung Karl Stuarts dargestellt“ worden.[2]) Wüfsten wir aus dem Berliner Manuskript nicht, dafs bereits im März jenes Jahres das Stück abgeschlossen war, so schiede jene Nachricht aus. Dafs aber tatsächlich Gryphius' Tragödie dargestellt wurde, das wird aus dem Zusammentreffen der Daten eher wahrscheinlich. Als Dichter war Gryphius' schon anerkannt und seine Beziehungen waren ausgebreitet.

Interessant ist es aber, dafs Gryphius' Stück auf dem gut ausgestatteten Zittauer Schultheater noch 1665 aufgeführt wurde.[3]) Auch der Vorführung des enthaupteten Karl Stuarts am 10. und 11. Juli 1671 in Altenburg[4]) lag Gryphius' Drama recht wahrscheinlich zugrunde.

Stücke des Gryphius finden sich öfter auf dem Repertoir dieser Schulbühne. Ob nun gerade die Stücke der Wander-

[1]) Max Hippe, Aus dem Tagebuch von Elias Major, S. 188. Zs. d. Ver. f. Gesch. Schles. 36, 1902, ebenso Arletius: „Historischer Entwurf von den Verdiensten der evangelischen Gymnasiorum ...“ Einladungsschrift zur Feier des 200 Bestehens des Elisabethan. 1762, § 3.

[2]) Genée „Lehr- u. Wanderjahre des Deutschen Schauspiels“ S. 306 Anm.

[3]) Gärtner „Die Schulkomödie in Zittau vor Christian Weise“.

[4]) Lorenz S. 358.

truppen über dieses Thema von Gryphius auch nur abhängig sind, ist recht zweifelhaft. Vor allem die Nachricht vom 9. März 1655, dafs in Windsheim a. M. „von fremden Komödianten die Tragödie von Carolo Stuardo, dem engelländischen König, wie er von seinem Parlament gefangen und endlich mit dem Beil dekoliert sei, agiert“ wurde,[1]) darf wohl kaum mit dem Kunstdrama des Schlesiers etwas zu tun habe. Dieses war ja allerdings handschriftlich vor dem Druck verbreitet, aber so möglich die Benutzung einer Abschrift für die Schulbühne ist, so unwahrscheinlich für Bandenschauspieler. Das aber mag zutreffend sein, dafs jenes Drama ähnlichen Inhalts, das Jollifous 1656 in Frankfurt aufführte,[2]) mit dem vorigen identisch ist. In dem etwa 1660 von Caspar Stieler eingereichten Repertoir[3]) steht unter Nr. 10 „Die Enthauptung des Königs in Engellandt.“ Der Prediger Daniel Ernst weifs in seinen „ausersehnen Gemüths-Ergötzlichkeiten“ (S. 93)[4]) von einem Bandenstück, das „Carols Stuarts Krieg mit seinen Unterthanen und dessen darauf erfolgte Hinrichtung“ vorstellte und das ihm durch die „vielen Racketen und blinden Pistolenschüsse“ recht feuergefährlich erscheint. Es mag neben und unabhängig von Gryphius' Stück eine Staatsaktion gegeben haben, möglich allerdings ist es auch, dafs das Kunstdrama für ein Spektakelstück geplündert wurde oder auch verarbeitet, in der Art, wie es mit dem Papinian geschah. Nicht unwahrscheinlich ist, dafs die Kinderszene des „Carl Stuart“ in Hinblick auf die Schulbühne so liebevoll ausgemalt wurde.

Die „Felicitas“ war die Übersetzung eines für das Jesuitengymnasium bestimmten Märtyrerstückes wieder für eine Schulbühne. Weist schon der Stil in des Dichters Reifezeit, so liegt es nahe eine Bitte etwa des Rektors Major für seine Schüler anzunehmen. 1657 erschien der Text in der oft erwähnten Ausgabe und am 16. September des folgenden Jahres

[1]) Die Sorgfalt, mit der Palm seine Ausgabe anfertigte, spricht sich in seiner Behauptung aus S. 352, dafs Aufführungen nicht nachweisbar wären, während Tittmann schon 27 Jahre früher diese hier aufführt.

[2]) Mentzel a. a. O. S. 176.

[3]) Creizenach, Englische Komödianten (Kürschners deutsche National-Lit. XXX.

[4]) Erschienen 1697, abgedruckt bei Creizenach XIII, nach Köhler Sheakespeare-Jahrbuch I, S. 416f.

wird es 7 mal von den Schülern des Elisabethgymnasiums gleich dem „Cardenio“ im Keltschen Hause aufgeführt (Hippe a. a. O. S. 188). Sechs Jahre vorher hatte dieselbe Schulbühne bereits Gryphius' Übersetzung von Voudels „Gibeonitern“ aufgeführt.

Am 9. Februar 1660 brachte sie auch des Dichters letzte Originaltragödie, den „Papinian“ auf die Bretter. Von dem vornehmen Publikum dieser Bühne, den Breslauer Senatoren angeregt, verfafste Gryphius dieses Stück (vor Oktober 1659), vielleicht gar in direktem Hinblick auf das Gymnasium. In der Rolle des Märtyrerknaben spiegelt sich deutlich genug die Bestimmung des Dramas. Aufserdem erschien es bei dem Drucker der Gymnasien von St. Elisabeth und Magdalena, Gottfried Gründer, noch 1660, wohl nachdem es von der studierenden Jugend des Elisabethanum[1]) mit Beifall gespielt, wie es die siebenmalige Wiederholung bezeugt. 1674 wurde in Altenburg[2]) „auf dem neu errichteten Schultheater“ ein Stück, das ziemlich sicher Gryphius' „Papinian“ ist, von den Gymnasiasten in Gegenwart des Herzogs vorgestellt. Aber selbst „aufser den Grentzen des Röm. Reichs“ in der Schweiz, wurde es 1680 von „einer Gesellschafft junger Leuten, mehren Theils gleiches Standes vnd alters“ „etliche Mahl auff offentlichem Schauplatz gehalten.“ 1681 wurde es gedruckt und zwar „gantz unverändert.“ Diese St. Galler Ausgabe ist textlich nicht unwichtig, stimmt aber aufser einer zum Reihen des 1. Aktes zugesetzten Strophe (nach V. 420) und den Szenenüberschriften genau zu dem Druck von 1659. Diese Szenenüberschriften zeigen öfter genau die Art der Aufführung einer Ausgestaltung der Angaben Gryphius', die sich für jene Zeit eng an des Dichters Intentionen hält. Nur die gar zu langen Reden sind gekürzt, was Parenthesen recht lehrreich anzeigen. Manchmal sind zu lange Reden auf mehrere Personen aufgeteilt, da „man alle befriedigen muss / ein jeder seine Geschicklichkeit zu zeigen begierig / vnd keiner dem anderen viel nachgeben wil / also bey diesem werck in allem zu verbleiben es unmöglich ware.“ So erhielt Papinian, um seinen langen Monolog am Anfang des Stückes erträglich zu machen, nach der Szenenüberschrift Papiniani

---

[1]) Hippe a. a. O. S. 188.
[2]) Lorenz a. a. O. S. 359.

Vatter und Freund, nach der Vorrede an den Leser auch seine Mutter Eugenia zur Seite gestellt. Geta bekam, weil er „nur einmahl hervor kam vnd gar zu wenig zu verrichten hatte“ sieben Räte, die Kaiserin Julia zwei zugesellt. Aus den zwei Obristen (IV, 6) wurden 6 gemacht, das römische Frauenzimmer blieb fort, die Staatsjungfern sind auf eine zusammengeschrumpft, der Reihen der Hoffe-Junckern des 1. Aktes wurde von 4 „Edelknaben“ abwechselnd vorgetragen, wie das bei den Schulakten der protestantischen Gymnasien allgemeiner Brauch war: „pueri Eclogia Homeri, ex variis digesta Eclogariis, invicem pronuntiando ..“ Aufserdem wurde „dasjenige was bey vns vngebräuchlich oder nicht gern gesehen wirt / wie die Geister vnd Höllische Furien“ ausgelassen, oder in ähnlicher Weise deklamiert. Für die Vorstellung hatte Herr Hans Jakob Weniger „zu selbiger Zeit Bawherr ihnen ein schönes nach heutiger manier gemachtes theatrum aufrichten lassen.“ Für eine Kulissenbühne nach modernen Mustern spricht auch, was an Zusätzen uns erhalten ist. Zuerst die dem Prolog vorangesetzte Anweisung: „In dem die Vorhäng unter dem Trommlen vnd Trompeten Schall fielen / stunde einer von den Kayserlichen Hofleuten da und machte / nach gebührender Ehrerbietung vnd Titlen / also den Eingang ...“ Ebenfalls dafür spricht der von der Jesuitenbühne übernommene Brauch der scenae mutae: „hierauff sind die Vertönungen oder Stellungen der ersten Abhandlungen / gleich wie allezeit von den folgenden bey einer Music von Violen vnd anderen Instrumenten gezeiget worden.“ Ungemein aufschlufsreich ist diese Aufführung, zeigt sie doch nicht nur, dafs Gryphius im Gegensatz zu der üblichen Vorstellung eines weltfremden Gelehrtendichters zwar von den Gebildeten manches verlangt, aber durchaus als aufführbar angesehen und geschätzt wurde. Die Änderungen sind für die Zeit und wären es selbst für heute noch recht geringfügig. Vor allem jedoch ist die Aufführung deshalb ungemein wichtig, weil sie die im Laufe unserer Betrachtung sich stets befestigende Beobachtung bestätigt, dafs Gryphius für die Bühne seiner Zeit, für den Typus der modernen Illusionsbühne schrieb. Für unser Thema verdient noch besonders betont zu werden, dafs keine Spur einer irgendwie bemerkbaren Änderung der Szenenfolge, der Verteilung der Bühnenfelder, also der Bühneneinrichtung

sich auch nur im geringsten angedeutet findet. Die Änderungen beziehen sich durchweg auf den Text und auf Statisterie. Die Reihen sind nicht einfach fortgelassen, sondern nur deklamiert. Wären sie fortgefallen, so hätte der Wechsel des Ortes sich verändert, darum ist ihr Bleiben ein Beweis, wie bühnengerecht bei aller Länge und Deklamation, die dem Stücke anhaften. Gryphius es gebaut hat.

Drei Nachrichten von Aufführungen durch die Schulbühne, für die der „Papinian" geschrieben war, haben sich zwar nur erhalten. Aber das Stück hat nicht nur in literarischem Sinn Aufsehen erregt, es mufs auch durch seine theatralischen Qualitäten gewirkt haben und viel öfter aufgeführt worden sein. Auch auf der katholischen Schulbühne fand das Stück Eingang; denn der 1733 auf dem akademischen Theater von Salzburg gespielte „Papinian" kann nur das Drama Gryphius' sein; ist doch das stoische Problem durchaus protestantisch, so dafs es nicht verwundern kann, den aufserdem rein heidnischen Stoff (212 n. Chr.!) nicht auf dem Jesuitentheater zu treffen.[1]) Dafs in St. Gallen die Wahl auf diese Tragödie fiel, als es galt, schnell die erhaltene Erlaubnis zu nützen, spricht dafür, dafs es als bühnengerecht und -wirksam und zudem literarisch bedeutend allgemein anerkannt war. Aus diesen Gründen läfst es sich erklären, dafs es zum Repertoirstück der Wandertruppen werden konnte und sich bis in Gottscheds Jugend in der Gunst des Publikums hielt. So hat der Prinzipal Hofmann noch, wie er Gottsched in Leipzig erzählte, im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts die Trauerspiele Gryphius' aufgeführt.[2]) Aber es mufs doch wohl nicht nur am Fehlen der lustigen Person darin gelegen haben, dafs das Publikum den Geschmack daran verlor, denn die erhaltenen Bearbeitungen für die Wanderbühne sind gerade nach diesen Forderungen zugerichtet. Es war wohl nicht das erste Mal, als Treu 1677 in München einen „Papinian" aufführte. 1690 findet sich das Stück auf Veltens Repertoir[3])

[1]) Die Aufführung erwähnt bei Nadler, Lit.-Gesch. d. deutsch. Stämme Bd. 3 S. 104 (Regensburg 1918).

[2]) Vorrede Gottscheds zum „sterbenden Kato" der ersten Auflage, Kürschners deutsche Nationalliteratur Band 42 S. 43f.

[3]) Witkowski, Geschichte des literarischen Lebens in Leipzig (Leipzig 1909) S. 329.

und 1700 im Meifsner Verzeichnis eine „Enthauptung Papiniani des Rechtsgelehrten unter Caracalla.“ Der Komiker der Elensonschen Gruppe, ein verkrachter Student G. R. Haskerl, macht aus Gryphius 1710 ein Bühnenmanuskript zurecht, das auch, wie der Namenszug des späteren Prinzipals Haacke bezeugt, in späteren Jahren benutzt wird und selbst noch dem erwähnten Hofmann bei einer Dresdner Vorstellung im Jahre 1722, deren Szenar beigeklebt ist, zugrunde gelegt wird. Die Frankfurter sahen das Stück 1738 von Eckenberg, und 1741 und 42 von der Wallerottyschen Gruppe. 1735 wollte Schröder in Prag „den grofsmütigen römischen Juristen Papinian“ aufführen.

Gerade die grundsätzlich verschiedene Art und Weise, wie bei den Aufführungen des „Papinian“ mit dem Text des Dichters umgegangen wurde, ist für unser Problem von weittragender Bedeutung. Dafs fast alle Bühnentypen das eine oder andere Stück des ersten deutschen Dramatikers grofsen Stiles aufführten, spricht nicht nur für seine literarische Wertschätzung, sondern auch für die theatralischen Qualitäten der Dramen. Selbst auf Jesuitenstücke läfst sich gelegentlich sein Einflufs feststellen; das höfische Saaltheater verschmähte auch seine Tragödien nicht, vor allem war es aber Wander- und Schulbühne, die sich seiner Werke annahmen. Jedoch was wurde unter den Händen der Wanderkomödianten aus den stolzen Kunstwerken. Der Umstand allein, dafs sie seine Stücke stark umarbeiteten — wie eine genauere Untersuchung bald lehren wird: im Szenengefüge änderten — bestätigt schon, was uns dem Befunde der Dramen selbst aufgegangen war: für ihre Bühne kann er sie nimmer abgefafst und bestimmt haben.

Ganz anders gingen die jungen Patriziersöhne von St. Gallen mit dem Text des Dichters um. Mag man ihnen immerhin literarische Voreingenommenheit und Verbildetheit vorwerfen, sie können doch darauf hinweisen, dafs sie mancherlei geändert haben, und nicht allein bei Kürzungen des Textes stehen geblieben sind. Es ist von vornherein ein anderer Geist, mit dem sie an die Tragödie herantraten, eben des gebildeten Publikums, wie es sich damals gerade krystallisiert hatte. Ganz ähnlich wird die Schulbühne im allgemeinen mit den Stücken verfahren sein. Solche geringen Änderungen besagen ja nichts

gegen die bühnlichen Qualitäten eines Dramas. Im ganzen wird eben die Schulbühne nichts wesentliches an Gryphius' Werken auszusetzen gehabt und sie wohl ziemlich getreu dem Druck vorgeführt haben.

Eigenartig berührt auch die Zahl der Personen. 34 Sprecher brauchte man in Breslau für den „Leo", der im Druck 17 namentlich aufgeführte Personen aufweist. 34, das ist ungefähr die Schülerzahl einer gut besetzten Klasse, wie sie bei den mittleren Jesuitengymnasien sich häufig findet. Die Besetzung der Chöre mit 5 ist ebenfalls eine typische Zahl. Die „Catharina" braucht 19, „Cadenio" 14, „Carl Stuart" 23 (zuerst 16), der „Papinian" 22 neben Chören und stummen Personen. Woher sollten etwa die Wandertruppen dieses Personal nehmen? So weist uns alles immer wieder auf unsere Grundhypothese hin.

Wenn wir auch nicht vergessen wollen, dafs eine einigermafsen vollständige Zusammenstellung der Aufführungen Gryphiusscher Tragödien ganz unmöglich ist, so erlaubt doch selbst das vorliegende lückenhafte Material den Schlufs, dafs es in ganz überwiegendem Mafse Schulbühnen waren, die sich unseres Dichters annahmen. Nicht nur auf Schlesien bleibt sein Ruhm beschränkt. Aber in ganz ungewöhnlicher Weise füllte er das Repertoir des Elisabethgymnasiums in Breslau. Dafs die mitgeteilten vier Stücke (Gibeoniter, Felicitas, Papinian und Cardenio) wieder nicht sämtliche tatsächlichen Aufführungen seiner Dramen begreifen, hat Gryphius selbst in seinem Widmungsschreiben des „Papinian" bezeugt (S. 503 bei Palm). Der „Leo" wie die „Catharina" sind scheinbar der „Felicitas" (1658) vorangegangen; und was mag noch gefolgt sein?

Eine Betrachtung der Aufführungen Gryphiusscher Tragödien sollte uns gleichsam das Experiment sein auf unsere Hypothesis. Es hat wohl das Resultat gegeben, dafs die Schulbühne vor allen sich seiner Stücke bemächtigte, dafs sie sich dort auch nach seinem Tode hielten. Dafs die Bühne des Elisabethanum zu Breslau ihm besonders nahegestanden, ward ebenfalls deutlich. Damit sind wir zu demselben Schlufs gekommen wie aus den Stücken selbst.

Zehntes Kapitel.

Gryphius und die höfische Saalbühne.

Aus den Stücken selbst hatte sich uns das zugrunde liegende Bühnenschema ergeben, nicht war von aufsen her ihnen ein solches aufgezwängt worden. An einigen Stellen allerdings hatten sich doch Zweifel erhoben: es konnte zwar so sein, aber es mufste nicht, andere Deutungen wären auch möglich gewesen. Sollten da vielleicht die anderen Bühnentypen hereingespielt haben und den Grundtypus modifiziert, für den Dichter eine Art Idealbühne geschaffen haben? Nach der Gesamtphysiognomie der Stücke waren wir berechtigt, gemäfs dem Prinzip der Kontinuität die Auswahl aus jenen Möglichkeiten zu treffen und damit die Einheitlichkeit und Zusammenstimmung herzustellen, wiederzufinden, die immer wieder aus dem Material aufleuchtete. Hat sich aus den vielen Wahrscheinlichkeiten endlich ein Netz gewoben, das mit stählerner Kraft unsere Hypothese umschliefst, so brauchen wir auch nicht die Gegenprobe scheuen. Im Gegenteil, halten unsere Ausführungen auch diesen letzten Angriffen stand, so stehen sie noch gefestigter und sicherer da.

Vor allem kommen nunmehr die Übersetzungen Gryphius' in Betracht, dazu aber Bearbeitungen seiner Stücke. Wie schon die Aufführung des „Papinian“ durch St. Galler Patriziersöhne im Vergleich zu den Wandertruppen erwies, ging man sehr verschieden mit den Werken um. Nicht dafs man ändert ist beweisend, sondern was und wie geändert wird, und zwar sowohl von fremden Bühnentypen an den Tragödien unseres Dichters als auch andrerseits von ihm an den Stücken fremder Autoren, eben in seinen Übersetzungen. Das ist die letzte

Gegenprobe, ob unsere Bestimmung des Bühnentypus seiner Tragödien zu Recht bestehen kann oder nicht.

Der wohl ausgestatteten Schulbühne am nächsten stand vornehmlich zu jener Zeit die höfische Saalbühne. Mag sein, dafs sie zuweilen reichere Mittel schon verwenden konnte, immer bewufster und schneller der italienischen Bühne zustrebte, ein starker Unterschied ist noch nicht vorhanden. Noch sind die Gymnasien oft eine Art von Hofbühne. Der Typus der Stücke weicht nur durch reichere Effekte und Dekorationen und gröfsere Wichtigkeit der Vorderbühne ab. Also konnten schon Gryphius' Dramen sehr wohl auf ihnen dargestellt werden. Deshalb erweckt die Aufführung des Jahres 1655 am Hofe Herzog Christians von Wohlau unser Interesse. Der Dichter stand der Herzogin Luise, Prinzessin von Anhalt nahe, schrieb für die Geburt des Stammhalters 1660 den Piast, richtete 1658 ein Sonett an sie (lyr. Ged. S. 179 Nr. 37) und widmete ihr die Ausgabe seiner Trauerspiele 1663. Einen persönlichen Verkehr mit dem Fürsten setzt das schon voraus und es ist höchst wahrscheinlich, dafs der Dichter die Saalbühne persönlich gekannt hat. Dort nun wurde die „Katharina" in ursprünglicher Gestalt 1655 oder schon 54 aufgeführt. Es war ein Brauch der Zeit besonders prächtige und erfolgreiche Aufführungen durch einen Sonderdruck in grofsem Format und durch Kupferstiche der wichtigsten Szenen zu verewigen. In diesem Falle haben sich drei Exemplare der Kupfer erhalten, aber ohne Text, dessen Veröffentlichung der allzu gewissenhafte Dichter vielleicht zu verhindern wufste. Die Aufführung scheint von einem Italiener inszeniert gewesen zu sein, denn der Schlufs des Titels besagt: „Rappresentate da Vergilio Castore Budorgese. inventore . . . Fatte coll aqua forte da Giouan Using pittore MDCLV." Using[1]) ist ein Breslauer Kupferstecher und wird in der Beschreibung der Stadt Breslau, Brieg 1792, S. 440 erwähnt. Man hat von ihm einen grofsen in Kupfer gestochenen Plan der Stadt Breslau. Dann fand Füssly von einem J. Using acht Blätter für eine Tragödie des holländischen Dichters J. Cats

[1]) Nagler, Allgem. Künstlerlexikon 19, S. 264. Der Ausdruck „rappresentato" bedeutet selbstverständlich nur den Entwerfenden, den Zeichner, doch dürfte es sich um einen Hofmaler gehandelt haben, der dann sicher auch für Dekoration und Einrichtung sorgte.

beigelegt. Using stach auch den Kupfer zum Papinian. Aus dem Umstande, daſs ein Italiener bei der Aufführung wesentlich beteiligt war, ersehen wir schon, daſs es sich um die nach italienischem Muster eingerichtete Kulissenbühne des Hofes, natürlich ein Saaltheater, gehandelt hat. Die Stiche bestätigen das auf den ersten Blick. Die Hauptaufgabe ist es nun, die Kupfer eingehend darauf zu prüfen, wieweit sie rein malerische Elemente enthalten und wieweit wir ihnen als Zeugen jener Bühne trauen dürfen. Der erste Kupfer[1]) ist zugleich Titelblatt. Er stellt rein malerisch Schah Abas zur Rechten dar, der der verklärten Königin eine Krone anbietet. Sie, in der Linken eine Tulpe haltend, schaut sehnsüchtig nach oben, dem aus den Wolken mit Krone und Palmenwedel herabfliegenden Engel entgegen.

Der zweite Stich (Nr. 1) illustriert wie der Prolog der Ewigkeit auf der Bühne dargestellt wurde. An jeder Seite zieht sich eine Reihe von vier Säulen vor einer Mauer. Auf ihr ruht ein glatter Architrav. Er trägt die Metopen und Triglyphen des Frieses. Auf dem darüber liegenden Kranzgesims stehen über jeder Säule seltsame kleine zwiebelförmige Spitzen. Zwischen der ersten und zweiten Säule befinden sich an jeder Seite eine Tür, in denen zur Linken zwei Teufel und zur Rechten zwei Frauen (Engel?) stehen. Diese Säulenhalle ist zwar durchaus als fester Bau gezeichnet, wird aber vier Kulissen entsprochen haben. Die von ihnen eingeschlossene Bühne ist mit allerhand Requisiten besät. In der Mitte auf einem Kissen liegt Krone, Zepter und Schwert gekreuzt, ganz wie es Vers 67f. entspricht. Rechts und links an der Seite liegt eine Leiche. Dahinter sind Fahnen und Lanzen, Pfeil und Bogen, Trompeten und Schwerter, Äxte und Hämmer, sowie Stücke von Rüstungen verstreut. Deutlich hebt sich anscheinend unmittelbar hinter der letzten Kulisse der gemalte Prospekt ab. Er dient, wie es kaum anders zu erwarten ist, zur Darstellung der Hölle. Ganz im Stile der Zeit setzen verfallene, in Art der Telari gemalte turmartige Gebäude streng symetrisch die Flucht der Seitendekoration der Vorderbühne fort. In der Mitte lagert ein drachenartiges, apokalyptisches Ungeheuer mit Klauen, Schweif

[1]) Vergleiche die Reproduktionen am Ende dieses Buches.

und Flügeln. Hinter ihm quellen lodernde Flammen aus dem Boden, aus dem Verdammte herausgucken. Dafs wir es hier mit einem Prospekt zu tun haben, ist dadurch gewifs, dafs der Schatten der Bühne jäh unterbrochen wird. Der Absatz ist gar zu schroff und die sich folgenden Ruinen gar zu gleichartig. Über ihnen in den Wolken thront die Ewigkeit auf einem Postament sitzend, die Weltkugel in der Linken, die Rechte halb erhoben, den Blick des von einer Glorie umflammten Hauptes nach derselben Richtung gewandt.

Diese bildliche Darstellung entspricht bis auf die einzelnen Requisiten, nur das „Gelehrte Papier" fehlt, dem Bühnenbild, das der Dichter in dem Prolog malte. Nur eine auf den meisten Kupfern angebrachte Guirlande ist malerische Zutat oder wahrscheinlicher in Erinnerung an den vorderen Vorhang hinzugesetzt. Auch die Figuren in den Türen stehen nicht bei Gryphius, mögen aber schon bei einer Aufführung zugesetzt worden sein. Dafür, dafs diese Kupferstiche nicht durch die Lektüre angeregte Illustrationen sein können, spricht die letzte Darstellung, die auch die letzte Szene (V, 6) zum Gegenstand hat. Die Seitendekoration ist nämlich hier zur Darstellung des Königlichen Saales gedacht, was mit dem offenen Himmel seltsam kontrastiert. Ein Stecher, sei es auch ein ganz unbedeutender, hätte seiner Phantasie freien Lauf gelassen, hätte zumal in der Barockzeit eins der beliebten architektonischen Probleme der Zeit, etwa einen Kuppelbau, jedenfalls aber eine Innenarchitektur zur Darstellung gebracht und nicht diese Dekoration hineingesetzt. Wir dürfen diese also sicher als theatralisch, als Zeugnis jener Vorstellung am Hofe zu Wohlau ansprechen. Der einzige Unterschied zum ersten Kupfer ist der, dafs zwischen den vier Säulen jedesmal eine Tür liegt, während die Fläche zwischen der zweiten und vierten Säule vorher durch eine Mauer ausgefüllt war. Auch diesmal ist der Schlufsprospekt deutlich durch die Helle des Bodens von der natürlichen Schattierung der Kulissen abgehoben. Er führt zunächst die Architektur der Seitendekoration im selben Stil mit einem zweibogigen Portal fort. Durch dieses verliert sich der Blick in eine Strafse, die mit Häusern ganz nach Art der Telari, also zwei in einem Winkel zusammenstofsende Wände zeigend, jedes isoliert stehend, in strengster symetrischer Ordnung besetzt

ist. Oben zeigt sich eine ähnliche Fruchtguirlande. Im Vordergrund stehen rechts Abas mit der typischen Mimik, wie sie etwa der Jesuit Franziskus Lang noch vorschreibt, und sieht zu der verklärten Katharina hinüber, die ganz wenig zurückstehend, mit dem Kranze der Seligen und einem Palmenzweig in der Hand ihm wohl soeben erschienen ist. Stellung und Mimik beider erinnern auffallend an die Regeln der Jesuiten. Aus diesem Kupfer erhalten wir allerdings eine Antwort, die unsern aus dem Text und dem Zusammenhang der Szenenfolge entnommenen Resultaten direkt entgegengesetzt ist. Dort schlossen wir nämlich für die letzte Szene auf die Vorderbühne. Die Darstellung weist uns, anders als die mit unsern Annahmen übereinstimmende des ersten Kupfers, auf die Hinterbühne. Welche Schlüsse wir daraus zu ziehen haben, soll später in Zusammenhang mit den andern Ergebnissen betrachtet werden.

Das nächste Bild (Nr. 2) gibt uns als ersten Gesamteindruck folgenden: eine weite Perspektive bei gedrücktem Vordergrund. Ein Säulengang an jeder Seite zieht sich drei Säulen tief in den Hintergrund. Architrav, Fries und Kranzgebälk überdecken den Raum von den Säulen bis zu einer von einem Torbogen durchbrochenen Mauer dahinter. Es scheint mir die erste Kulisse der Pilaster der Mauer zu sein; die zweite ist mit dem Türbogen und dem Stück des überdeckten Ganges bis zur ersten Säule bemalt, stellt also rechts und links einen Aufgang dar. Die dritte Kulisse endlich trägt die zweite Säule und die schon sehr verkürzte dritte. Die eine Tür ist offenbar jene „in den verdeckten Gang“, durch die die Gesandten sich zurückziehen (V. 166f.). Da sie durch die Gartentür kommen, so werden sie wohl vor der ersten Kulisse aufgetreten sein. Da die zwei Türen also schon nach hinten liegen, so kann Salome sehr wohl durch die der andern Seite auftreten und alle dort abgehen. Dafs Salome hinter der letzten Kulisse hervorkommt, ist wegen ihrer scharfen starken Verkürzung unwahrscheinlich. Der Prospekt wird also wohl dicht hinter der dritten Kulisse folgen, deutlich abgesetzt ist er nicht. Ein Ansatz zu einer Verbindungslinie der Sockeluntersätze der den Ballustradeneingang markierenden Obelisken könnte als Erinnerung an den Prospekt gedeutet werden. Der auf ein Burgtor führende

Laubengang, sowie der um den Hofplatz sich ziehende Gang mit Gewächsen sind natürlich auf den Hintergrund gemalt. Der Gesamteindruck des flachen verdeckten Ganges als Seitendekoration der Vorderbühne bestätigt uns die aus dem Stück selbst gewonnene Ansicht, daſs jener Lustgarten nicht nur etwa bei Furttenbach, sondern auch in der Vorstellung Gryphius' und nun auch der Aufführung auf der Vorderbühne lokalisiert war. Diese scheint drei Kulissen Tiefe gehabt zu haben, wie es auch die ersten Theaterpläne, so der des Dresdner Komödienhauses, zeigen.[1]) Bemerkt sei noch, daſs nur auf diesem Kupfer die Fruchtguirlande fehlt. Der Kupfer stimmt also genau zu unseren aus dem Text erschlossenen Resultaten, zeigt vor allem, wie die drei Türen auf der Vorderbühne möglich sind.

In den Königlichen Verhörsaal läſst uns der nächste Kupfer (Nr. 3) blicken. Zum ersten Mal finden wir einen Innenraum dargestellt. Den vordersten Pilaster an jeder Seite verbindet ein Gebälkstreifen; es ist, wie Pozzo später genauer und kunstreicher ausführt, die erste Soffite. Bestätigt wird diese Deutung durch den Gebälkstreifen, der von der nächsten und übernächsten Kulisse, die mit einem Pilaster an der Stirnseite endigt, quer über die Decke läuft. Der dargestellte Teil der Bühne beträgt also vier Kulissen Tiefe und der Prospekt schlieſst sich anscheinend direkt an die vierte Kulisse an. Die drei Zwischenfelder zur linken stellen drei groſse Fenster, das vorderste zur rechten eine Tür, die beiden folgenden eine behängte Wand dar. In der Mitte des Prospektes ist zwischen Fenstern an jeder Seite in einer Nische ein Standbild gemalt. Davor befindet sich auf einem kleinen Teppich der Sessel des Königs, den zu jeder Seite drei Türken flankieren. An der Tür stehen zwei Trabanten. Der Gesandte sitzt im Vordergrund, auch auf einem Stuhl und dreht mit je zwei Dienern an der Seite dem Publikum den Rücken zu. Das ist ganz gegen die bei den Jesuiten befolgten klassizistischen Regeln.

[1]) Hammitzsch, Der höfische Theaterbau, S. 128, Fig. 85. Wohl nach italienischem Vorbilde. San Carlo zu Neapel (1737) kann schon den 3. Kulissenstand für Schnurrahmen benutzen, das teatro alla Scala zu Mailand den 4.; vgl. Handbuch der Architektur 4. Teil, 6. Halbband, 5. Heft (1904) S. 28.

nach denen sich die Gebärden der übrigen Stücke augenfällig richten. Ob dies nicht vielmehr auf Rechnung des Malerischen zu setzen ist?

Stellte dieser Kupfer in Übereinstimmung mit dem ersten die vier Kulissen tiefe ganze Bühne dar, auf die wir auch nach dem Text die Szene verlegen mufsten, so führt das nächste Bild (Nr. 4) wieder auf die gedrückte Vorderbühne. Es kann sich hier nicht um die ganze Bühne handeln, da das Bild nicht mit dem üblichen Pfeiler, sondern mit einem Stück Wand beginnt, mit einer zum Teil vom Rand überschnittenen Nischenfigur; erst dann folgt der Pfeiler, aufserdem ist auch von der Guirlande nur der mittlere Teil zu sehen, während die Enden mit den seitlichen Pilastern fortgefallen sind. Die nächste Kulisse ist ähnlich bemalt. Hinter dem zweiten Pfeiler schliefst diese sehr gedrängte Vorderbühne ein grofses Tor, wie die ganze Dekoration in Rustica erbaut. Dafs dieses schon den Prospekt bildet, geht daraus hervor, dafs die Torflügel ungewöhnlich weit und genau in der Front der wieder in Telaritypus gehaltenen Häuser des Hintergrunds mit ihrer streng symmetrischen Perspektive nach hinten laufen. Die Bühne hat in dieser Form keinen Ausgang. Dieser mufs also wohl vor dem Pfeiler der hier fortgelassenen ersten Kulisse angenommen werden. Der freie Himmel deutet darauf allein hin, dafs der Ort der königliche Lustgarten sein soll (III, 3), in dem Abas dem sich tief verbeugenden Imaneuli ein Schreiben, den Blutbefehl, übergibt. Im Hintergrund, wohlgemerkt aber ein Stück vor dem Tor, stehen zwei Trabanten. Der Charakter der Bühne ist dem Text entsprechend die Vorderbühne.

Die Tiefe der Vorderbühne von drei Kulissen bestätigt der fünfte Kupfer. Er stellt den allegorischen Reigen des fünften Aktes dar. Die drei Pfeiler der linken Seiten schliefsen zwei Fenster, ähnlich denen des dritten Kupfers ein. Die rechte Seite zeigt eine Tür in behängter Wand. Die erste Kulisse ging wohl bis zu dem vordersten Türpfosten, die zweite stellte den Türeingang dar und verband sich mit der dritten zur Wand. Der Ort der vorhergehenden Szene war im Stück das Gemach der Königin. In diesem kam ja das Tapet als Abgangstür vor. Sollte diese Tür in der mit einer Tapete bekleideten Wand nicht endlich jenen vieldeutigen Ausdruck anschaulich erklären? Dazu stimmt

gut unsere Erinnerung an den Eingang der Seitenbühne Josef Simons.[1]) Solche Eindrücke mögen sich in Gryphius' Erinnerung vorgefunden haben. Dafs die Vorderbühne drei Kulissenstände tief gewesen, bestätigt die Deckendekoration. Die vorderste Soffite endete mit dem ersten Querbalken, die zweite mit den zwei Streifen, die die Hälfte der Decke ausmachen und auch zu dem mittelsten Pfeiler der linken Seite sich hinziehen. Auf der Vorderbühne stehen die Liebe und der Tod, wie im Text mit Fackeln in den Händen: der Tod mit einem grofsen Bogen und Pfeil, die Liebe mit demselben Requisit in kleinerem Mafsstabe. Nun stehen aber die Allegorien der Tugenden nicht unmittelbar hinter dem Tod und der Liebe sondern auf der Hinterbühne. Und zwar an jeder Seite vier. Die Hinterbühne ist umrahmt von einem drapierten Vorhang, der offensichtlich hochgezogen sein soll. Kulissen fehlen wie auch Furttenbach keine gekannt zu haben scheint. Die Seiten sind nur mit Stoff bespannt. Der Hintergrund wird durch einen Prospekt mit einer Allee von vier Reihen Bäumen in streng symmetrischer Anordnung dargestellt. Die Tiefe der Hinterbühne kann schon wegen der vier auch symmetrisch nach hinten aufgestellten Tugenden nicht unbeträchtlich gewesen sein. Für jede der Allegorien den nicht gerade grofsen Spielraum von einem halben Meter gerechnet, ergibt sich schon immerhin eine Hinterbühne von über zwei Meter Tiefe. Auf einer solchen liefs sich ganz leidlich selbst die Audienzszene aufbauen. Die Dimensionen des vorliegenden Blattes scheinen mir höchst anfechtbar. Die Figuren des Todes und der Liebe sind sicherlich zu klein im Verhältnis zu denen der Vorderbühne. Der Raum ist überhaupt zu grofs, zu hoch und zu tief wiedergegeben im Vergleich zu den beiden anderen Kupfern, die auch eine drei Kulissen tiefe Bühne darstellten. Der Fufsboden ist, was die Bühne in Wirklichkeit wohl kaum aufwies in Quadrate geteilt, die Vorderbühne in acht, die Hinterbühne in 8—10. Wegen der Gefahr, es hier mit einer rein malerischen Zutat zu tun zu haben, dürfen wir daraus keine Schlüsse ziehen, so verführerisch auch die naheliegende Folgerung von einer gleichen Tiefe der Vorder- und Hinterbühne sein mag. Das eine nur geht aus dem Stich

[1]) Vgl. mein Buch, Geschichte des Jesuitentheaters Kap. 3.

mit Sicherheit hervor, aufser dem Zwischenvorhang besafs jene Bühne auch den Aktvorhang. Auf der rechten Seite nämlich ist ein Stück von ihm, der seitlich zurückgezogen werden mufste, deutlich zu sehen. Dürfen wir dem Blatte auch nicht photographische Treue andichten, von allen Stichen ist es nicht nur das Interessanteste, sondern auch das aufschlufsreichste. Es ist einfach unmöglich, dafs ein Illustrator sich das alles aus den Fingern gesogen haben kann. Dazu ist die Darstellung viel zu eigenartig, der Zwang des gesehenen Bühnenbildes viel zu augenfällig. Die Gruppierung der Figuren auf der Hinterbühne, so ganz losgelöst von jenen der Vorderbühne ist so ungewöhnlich wie unmalerisch. Was hätte der freischaffende Illustrator für einen Grund gehabt, die Hinterbühne so deutlich durch einen Zwischenvorhang zu markieren und sie vor allem ohne Seitendekoration zu lassen und ihr dazu den ziemlich unpassenden Schlufsprospekt zu geben? Auf keinem Kupfer zeigt sich so deutlich eine Nachwirkung der Aufführung, wie sie stets in Kleinigkeiten, etwa eben dem Streifen Vordervorhang, besonders kräftig zutage treten.

Genau das Gegenteil mufs von dem sechsten Kupfer gesagt werden. Das Kreuzgewölbe scheint zwar wieder die übliche vier Kulissen tiefe Bühne darzustellen mit einem sich unmittelbar an die letzte Kulisse anschliefsenden Prospekt, der die Dekoration in derselben Art weiterführt. Auch die Gruppierung der Personen im Halbkreis spricht für den Ansatz des Prospektes an dieser Stelle. Aber der Inhalt der Darstellung stimmt nicht mit dem des Textes überein. Das ist gerade ein Zug der Fortentwicklung Gryphius' als Theatraliker: im ersten Stück scheidet er die Darstellung des Todes hauptsächlich aus klassizistischer Voreingenommenheit — man denke an die ganz ebenso verlaufende Entwicklung in den drei wichtigsten Poetiken der Jesuiten[1] — noch völlig aus. In der „Katharina" stellt er nur den Schlufs, im „Carolus Stuardus" und „Papinian" die Hinrichtung in extenso dar. Folterung und ähnliche Greuelszenen verwendet er dagegen nirgends, und hier auf diesem sechsten Kupfer wird die Marterung der Königin dargestellt. Es kann die Meinung auftauchen, wir hätten es mit der Urfassung,

[1]) Vgl. mein Buch über das Jesuitentheater Kap. I.

die wider seinen Willen benutzt wurde, zu tun. Das ist, weil es jener deutlich erkennbaren Entwicklungslinie widerspricht und die Urfassung gerade zur Zeit des „Leo Armenius“ entstanden ist, ebenso unwahrscheinlich, wie an eine Verballhornung im Sinne der Wandertruppen oder auch mancher Jesuitenstücke zu denken. Der Zeit mag dies allerdings nicht so fern gelegen haben, da die Greuel in den Dramen Lohensteins, der auf dem Breslauer Schultheater aufgeführt wurde, nicht weniger schlimm sind. Immerhin ist es möglich, daſs der Illustrator jene besonders eindrucksvolle Schilderung der Martern auf seinem Bilde hat festhalten wollen, vielleicht auch zu dem Zweck, die Klage der Jungfrauen verständlich zu machen. So ganz Phantasiebild ist dieser Kupfer nämlich doch nicht. Die Übereinstimmung in der Tiefe der Bühne mit den andern Blättern, die dem Texte nach auf der Hinterbühne spielende Szenen darstellen, wird nicht zufällig sein; auch die Gruppen nicht nur aus der Phantasie entsprungen. Vorn zur Rechten bringen zwei Türken eine der Königlichen Jungfrauen geführt. Offenbar ist sie ohnmächtig. Das erinnert natürlich sofort an den Beginn des 5. Aktes, wo Serena von den zwei Verschnittenen hereingeführt wird. In diese Szene würde sich recht wohl die im Mittelgrund postierte Gruppe von Frauen, wohl das Frauenzimmer, fügen, das ja bei Gryphius direkt von der Begleitung der Königin ausgeschlossen wurde (IV. Akt, Vers 430f.). Auffällig ist auch die jenen parallele Gruppe von zwei Frauen an der anderen Seite, sie würde für Cassandra und Serena gut passen, nicht für diese Szene. Aus diesen Gruppen dürfen wir wohl auf das Vorhandensein der ersten Szene, so wie sie noch heute im Text steht auch schon zur Zeit der Aufführung, ja auf ihre Darstellung selbst schlieſsen; allerdings nicht in der Aufmachung des Kupfers. Ob die Szene aber in dieser Dekoration gespielt wurde, ist nicht festzustellen, wenn auch nicht unwahrscheinlich, da doch der Aufbau der Dekoration mit dem Typus der übrigen Innenräume auffallend übereinstimmt und abgesehen von der Mittelgruppe nie irgend einen Zweifel erregt hätte. Die Darstellung des fünften Kupfers hatte gezeigt, daſs das Frauenzimmer mit dem Aktschluſs auch die Bühne muſs verlassen haben, daſs Katharinas Worte vom Zurückbleiben also nicht als ein Verharren auf der Bühne gedeutet werden dürfen.

Da der Text zu Beginn des letzten Aktes ein Bühnenbild sicher verlangt und ihm auch bei dieser Aufführung nachgekommen zu sein scheint, so mufs natürlich der auf dem fünften Kupfer glücklicherweise angedeutete Vordervorhang nach dem Aktschlufs gefallen sein. Da ist es sehr wohl möglich, dafs der neue Akt auch mit einer neuen Dekoration begonnen hat. Sie mag der hier dargestellten im wesentlichen entsprochen haben. Während sonst die Tiefendimensionen der Kupfer zu unseren Lokalisierungen der Szenen stimmten, müssen wir hier die Hinterbühne ansetzen. Zu eben diesem entgegengesetzten Resultat nötigt uns auch der letzte, siebente Kupfer mit der Erscheinung Katharinas. An den Vordervorhang als Helfer aus der Not ist mitten im Akt nicht zu denken, mag es doch wohl der Erinnerung an den nahen Aktschlufs und den sich dann senkenden Vordervorhang zu danken sein, dafs sein Vorhandensein im fünften Kupfer überhaupt angedeutet wurde. Nun spielt die an sich recht überflüssige Szene in des russischen Gesandten Gemach wegen ihres Beginnes mit einem Bühnenbild sicher auf der Hinterbühne. Auffällig ist der häufige Szenenwechsel des letzten Aktes der heutigen Fassung, während sein Umfang im Verhältnis zu den übrigen Stücken kein wesentlich anderer ist. Der letzte Akt der „Katharina“ hat ja in sechs Szenen fünfmal Szenenwechsel und verlangt vier verschiedene Schauplätze. Das gibt zu denken und läfst die Vermutung nicht ungereimt erscheinen, dafs der zu kümmerliche Akt durch Umarbeitung aufgeschwemmt sei. Zwei Szenen waren, wie die Stiche zeigen, sicherlich schon in der ersten Fassung vorhanden, nämlich die erste und letzte. Jedenfalls darf man aus dem vorliegenden Kupfer nicht ohne weiteres schliefsen, dafs die erste Szene des fünften Aktes auf der Hinterbühne stattgefunden haben mufs.

Es könnte nun vielleicht der Einwand erhoben werden, ob die Kupfer nicht alle nur Szenen auf einer vergröfserungsfähigen Vorderbühne darstellen. Die Bühne von der ersten Gasse an durch einen Prospekt abzuschliefsen, scheint aber erst in der Mitte des 18. Jahrhunderts geläufiger zu werden.[1]) Aufser-

[1]) Vgl. die Bühnengrundrisse bei Hammitzsch, Der höfische Theaterbau, S. 103: Altes Theater in Mailand 1717; S. 136: Grofses Opernhaus in Dresden 1719 sind die frühesten.

dem erweist ja die fünfte Abbildung die Tiefe der Vorderbühne von drei Kulissen deutlich. Dazu stimmt ganz genau der vierte Kupfer und auch die flache Bühne des zweiten Stiches. Andererseits ist auch die Behauptung unhaltbar, es handle sich bei den Bildern nur um Darstellungen der Hinterbühne. Der Kupfer 5 zeigt ja eine kulissenlose Hinterbühne. Auffällig ist das Verhältnis der Länge des Prospektes zur Tiefe, das konstant zu sein scheint und fast auf eine quadratische Gestaltung schliefsen läfst. Die drei Kulissen tiefe Vorderbühne stimmt auffallend zu dem einzigen etwa zeitgenössischen Grundrifs, dem des erwähnten Komödienhauses zu Dresden, auf den auch schon die aus dem Text herausgelesene Gestalt uns gewiesen hatte.[1] Die Bühnenöffnung betrug dort ungefähr zehn, die Tiefe der Vorderbühne sieben Meter, die der gesamten Bühne elf Meter. Die im Stück verlangten Bühnenbilder würden sich auf der Dresdner Bühne recht gut stellen lassen. Die Hinterbühne der Kupfer erscheint unwahrscheinlich flach, denn es ist ja nur eine Kulisse Unterschied. Die Abstände der Kulissen betrugen in Dresden allerdings zwei Meter. Ein bescheidenes Bühnenbild liefs sich da schon auf einer solchen zwei Meter tiefen Hinterbühne, die wir merkwürdigerweise auch aus dem fünften Kupfer berechnet hatten, stellen, wenn auch nicht die Situation des dritten Kupfers. Es mufs also doch bei der Deutung der vorliegenden Stiche gar manches auf die Phantasie des Stechers gesetzt werden, so unwahrscheinlich auch der unbemalte Zwischenvorhang, der wohl aus Anschauung älterer Bühnen hineingekommen sein dürfte. Jedenfalls dürfen wir bei aller kritischer Vorsicht aus den Kupfern die Bestätigung der zweiteiligen Kulissenbühne, auf die uns schon der Text geführt hatte, sowie der meisten Lokalisierungen der Szenen auf ihr entnehmen.

Natürlich läfst sich aus den Kupfern so gut wie nichts folgern, inwieweit der Text und etwa gar das Szenengefüge geändert worden war. Allerdings scheint die Wohlauer Bühne näher dem Typus Furttenbachs gestanden zu haben und ihrem

[1]) Hammitzsch S. 128, Fig. 85; vgl. die Reproduktion am Schlufs dieses Buches. Die französische Art scheint mit weit tieferer Bühne zu rechnen und hat am Ende erst die durchgehenden Schlitze für Prospekte; vgl. Hammitzsch S. 72, 76.

eigentlichen Wesen nach nicht völlig mit der immanenten Bühne der „Katharina“ übereinstimmend gewesen zu sein. Bei ihr war eben die Vorderbühne in überwiegendem Mafse Trägerin der Dekorationen und damit der Handlung. Keineswegs mufs deshalb die Hinterbühne leistungsunfähig gewesen sein. Auffallend wäre, dafs sie auf Kupfer Nr. 3 wohl nur vier Kulissenstände tief ist,[1]) während sie bei der Darstellung des allegorischen Zwischenspiels viel tiefer und wohl auch mit einer unbemalten Gardine abgegrenzt war. Sollten wir da einer Vorstufe zu einer zweiten noch hinteren Bühne begegnen, wie sie die Opernhäuser nachher zeigen?

Wie dem immer sei, die Verwandtschaft mit dem eingeborenen Typus des Stückes wurde klar, wenn auch andererseits eine gewisse abweichende Eigenart der Wohlauer Bühne nicht unmerklich hervortrat. Für sie hatte der Dichter sein Stück offenbar nicht bestimmt; sie stand ihm aber auch nicht so fern, dafs sie es gar nicht hätte aufnehmen können. Im Gegenteil, war es ihr nicht schwer, sich dem verlangten Schema anzupassen, von dem ihre Eigenart aber nur in minder wichtigen Punkten abwich. Sie wurde dem Werke also wohl im ganzen gerecht. Die Kupfer zur „Katharina“ bilden demnach einen wichtigen Beleg nicht nur für den Zustand der damaligen höfischen Saalbühne, sondern mehr noch, für das Zusammengehen mit dem Kunstdrama. Sie bestätigen die Richtigkeit unserer Erschliefsung der immanenten Bühne von Gryphius' Tragödien.

[1]) Das alte Hoftheater zu Hannover (1686) zeigt fünf Kulissen vor dem ersten Schnurrahmenstand, wobei die erste allerdings noch als feste Umrahmung möglich wäre. Das grofse Opernhaus zeigt ebenfalls fünf Kulissen Tiefe. Hammitzsch 131/5. Gurlitt, Gesch. d. Barockstiles I Fig. 197.

Elftes Kapitel.

Gryphius' Tragödien und die Bühne der Wandertruppen.

Es spricht nicht gerade für die traditionelle Meinung von der Verkommenheit der Wandertruppen, wenn bereits 1651 die beiden ersten Tragödien unseres Gryphius auf ihrem Repertoire zu finden sind. Bis in die 20er Jahre des folgenden Jahrhunderts haben sie nach dem Zeugnis des Prinzipal Hofmann auf der Wanderbühne sich zu halten vermocht, allerdings nicht in ihrer ursprünglichen Gestalt. War es nur der heruntergekommene Geschmack ihres Publikums, der zu allerhand Änderungen zwang, waren die Stücke zu literarisch oder waren bühnentechnische Gründe dabei im Spiel? Das sind die Probleme, die sich hier aufdrängen. Ihre Lösung vermag einen wesentlichen Beitrag für unsere Fragestellung zu leisten. Allzufern konnte ja die immanente Bühne der Gryphischen Tragödien der Wanderbühne nicht stehen. Dafür spricht die Tatsache, dafs wir seine Stücke überhaupt auf ihr vorfinden. Angriffspunkte mufsten also deutlich vorhanden sein, denn literarische Moden hatten noch wenig Gewalt. Die Bearbeitung des „Papinian“ für die Komödianten soll nun der Gegenstand für die Betrachtung dieser Probleme sein.

Die Haskerlsche Handschrift, deren Inhalt Heine in einem Aufsatz[1]) mitteilt und deren Verteilung auf die Bühnenfelder er ganz kurz in seinem Buch über das Schauspiel der deutschen Wanderbühne[2]) andeutet, ist keine originale Tat, sondern nur ein zufällig erhaltenes Glied einer weit verzweigten Über-

[1]) Zeitschr. f. deutsche Philologie, Jahrg. 21, S. 280 ff.

[2]) Heine, Das Schauspiel der deutschen Wanderbühne, Halle 1889, S. 9.

lieferung. Es gibt nämlich noch ein anderes Manuskript,[1]) das bei allen Ähnlichkeiten bemerkenswerte Abweichungen von jenem zeigt. Eine Datierung vermochte ich nirgends zu bemerken, nach den Schriftzügen dürfte es wohl an das Ende des 17. Jahrhunderts fallen. Ein Vergleich dieser Bühnenbearbeitungen, die auch nicht freier sind als die etwa Kormarts, mit dem Original erlaubt wichtige Schlüsse zu ziehen, für Gryphius, die Wanderbühne und beider Verhältnis zueinander. Im ersten Akt stimmen die beiden Handschriften in Szenenzahl wie Inhalt durchaus überein. Nach einer einleitenden Szene (VB) in der Laetus dem Flavius und Cleander seinen Plan, Papinian zu verderben ausspricht, enthüllt der Zwischenvorhang Papinian in seinem Gemach an dem Tische sitzend (HB). Dieses bei den Wandertruppen sehr beliebte Bühnenbild läfst sich bei Gryphius nie nachweisen, hielt sich aber bis zu Gottscheds sterbendem Cato und Lessings Mifs Sarah Sampson. Der Monolog ist wesentlich gekürzt (nur Vers 1—30), die folgende zweite Szene benutzt Gryphius' zweite und dritte, während seine vierte fortfällt. Dann folgen vier Szenen zumeist komischen Charakters auf der VB, die hier eine Strafse darstellt — wenn sie wandelbare Dekoration besafs. Wie dem ersten Akt schickt das Berliner Manuskript auch dem zweiten eine Überleitung voraus: in einem Monolog bekennt Geta, nicht an die Nachstellungen Bassians glauben zu können und erzählt der hinzukommenden Mutter seinen Argwohn. Dann erst folgen die beiden aus Gryphius' erster und zweiter Szene gezogenen Auftritte Bassians mit Laetus und Flavius. Der fünfte Auftritt ist ein komisches Zwischenspiel, durch das die Handlung, wie durch die übrigen in kleinere, enger zusammengehörende Szenenkomplexe gegliedert wird. In dieser wie in der nun folgenden Streitszene und der Klage der Julia (Gryphius III, 3—5) stimmen beide Fassungen genau überein. Allerdings tun sie das in den vier vorausgehenden Auftritten auch, aber nur dem Inhalt nach, nicht in der Szenenfolge. So gleichgültig dies einer rein literarischen Betrachtung sein mag, so wichtig und aufschlufsreich ist es für die Beurteilung der Bühnenanschauung. Bei Gryphius spielte der ganze Akt im kaiserlichen Saal des

[1]) Berliner königl. Bibliothek ms. germ. quart. 243.

Bassian, auf der HB. Unglaublich ist es, wie Heine hier die VB ansetzen konnte.[1]) Denn der Ort ist in beiden Fassungen durch die vorhergehende komische Szene unbezweifelbar auf die Hinterbühne verwiesen. Im Gegensatz zu Gryphius ist der Ort aber nicht des Bassian, sondern des Geta Saal und entspricht eher der Julia Gemach, denn nach der komischen Zwischenszene (II, 5) treten erst Geta und Julia auf, zu denen dann Bassian mit seinem Gefolge kommt, also gerade umgekehrt wie bei Gryphius. Anlafs zu dieser Änderung waren augenscheinlich die beiden zugesetzten Getaszenen (II, 1 und 2). Nahmen es die Bandenschauspieler mit einer sinnvollen und gleichmäfsigen Lokalisierung auch nichts weniger als genau, so erfordern für diese Auftritte nicht nur die Personen, als in Getas Gemach befindlich, die Hinterbühne, sondern auch der Szenenwechsel mit dem vorigen Akt nötigt dazu. Da Julia und Geta am Ende der 2. Szene abgehen, wird Bassian mit seinen Leuten wohl in demselben Saal auftreten. An die Szenenreihe auf der Vorderbühne am Schlufs des 1. Aktes schliefst sich also der Saal auf der Hinterbühne für die Folge von Auftritten, die durch das komische Zwischenspiel in zwei Hälften zerlegt wird. Wie die Wiener Handschrift aus dem ersten Intermezzo zwei macht, stattet sie die erste Hälfte des Aktes auch prunkvoller aus und zwar einzig durch die Umstellung der Geta- und Bassianszenen. Wie bei Gryphius beginnen nun wieder diese, dann folgen jene. Da es aus anderen Indizien sich ergibt, dafs die Bühne dieser Bearbeitung gröfseren Ansprüchen vielleicht einer späteren Zeit gerecht zu werden vermochte, so darf wohl angenommen werden, des Geta Zimmer wird wohl jetzt schon auf der Hinterbühne gelegen sein. Es folgte also auf die Vorderbühne des 1. Aktes wieder Vorderbühne, nämlich Bassians Gemach, dann Hinterbühne als Getas Gemach, dann die zwei komischen Auftritte (VB) und endlich der Streit und Julias Klage an der Leiche des Geta in dessen Gemach (HB). Die Vorderbühne des 1. Aktes sollte anscheinend eine Strafse darstellen, die zu Anfang des 2. Aktes ein Zimmer. Daraus ist wie bei dem unglückseligen Todesfall Caroli XII. und ähnlichen Stücken auf den Vorder-

---

[1]) Heine a. a. O. S. 51.

vorhang und eine veränderliche Vorderbühne wohl mit bemaltem Zwischenvorhang zu schliefsen. Zwar ist es keine Bestätigung, doch eine erwünschte Parallele zu Gryphius' Verteilung der Schauplätze, dafs die Szenen in Papinians Gemach des 1. Aktes sicher auf der Hinterbühne, jene zwei Auftritte des Bassian auf der Vorderbühne stattfinden.

So mufs es ja auch der Dichter gesehen haben, wenn er den Kaiser zu Beginn des 3. Aktes „aufser dem Gemach" auftraten läfst. Dazu stimmt auch die Haskerlsche Bearbeitung, die jene zwei Szenen der Vorlage in drei auseinanderzerrt, aber das Berliner Manuskript setzt über die erste Szene des 3. Aktes: „Bassianus im Zimmer." Das mufs ein Irtum sein, denn die nächste Szenengruppe, die bei Gryphius wie in den beiden Bearbeitungen in Laetus Zimmer auf der Hinterbühne spielt, beginnt wieder mit der Überschrift: „Laetus im Zimmer." Zu einem Zuziehen des Zwischenvorhanges, als Cleander mit jenem Bericht über Julias Verhalten kommt, ist kein Grund, ja eher das Gegenteil zu erwarten. Die Szenenfolge der Handschriften stimmt demnach mit Gryphius unter dem Zwang der eigenartigen Zweiteilung der Bühne überein und ist eine beachtenswerte Bestätigung der obigen Aufstellungen. An diesem Punkt wird bei den Wandertruppen die Handlung zunächst unterbrochen, bei der Berliner Handschrift durch zwei Intermezzi, die die Wiener Handschrift in drei zerdehnt. Der Ort dieser Szene war „vor dem Trauergemach" und verweist demnach den folgenden Auftritt zwischen Papinian und Cleander auf die Hinterbühne, während er bei Gryphius sicher auf der Vorderbühne „in Papiniani Lustgarten" stattfand. Damit ist die Szene aber bei den Wandertruppen in Papinians Gemach versetzt, wodurch auch der Dekorationsfundus verringert wurde. Ganz eigenartig ist es, dafs beide Handschriften übereinstimmend trotz der stets beschrienen Effekthascherei der Wandertruppen den grausigen Bluteffekt der Marterungen des Laetus vermeiden. Das liefs sich doch wohl nicht so naturgetreu darstellen, wie es das Publikum verlangte. Dann genügt auch als Ort ein Gemach auf der Vorderbühne vollauf. Was Gryphius auf der Bühne darzustellen wagte, erzählen sich in den beiden ersten Szenen des 4. Aktes auf der Vorderbühne Cleander, Flavius und der zu ihnen tretende Traraeus. Während die

anderen abgehen, tritt zu diesem Bassian, der sich verlassen, verachtet und bedroht fühlt. Auf diese Weise werden die beiden Szenen im kaiserlich geheimen Zimmer bei Gryphius (IV, 2 und 1) nicht ungeschickt an die sicher auf der Vorderbühne spielenden angeknüpft, was die Lokalisierung jener Szenen auf der Vorderbühne auch bei Gryphius unterstützt. Ganz von selbst ergibt sich hier, die nun folgenden Szenen in Papinians Gemach müssen auf der Hinterbühne spielen, was für die Tragödie erst aus dem Rechtsaltar und dem Bühnenbild erschlossen werden mufste. Mit einem Bühnenbilde allerdings begann Haskerl die Szenenreihe nicht, er schreibt nicht Papinian an einem Tische sitzend vor, sondern der Held kommt mit seiner Frau Plautia und seinem jungen Sohn auf die Bühne. Nicht dadurch als vielmehr durch das folgende ist in diesem Falle eine Lokalisierung nicht ohne Bedenken möglich. Haskerl vergafs nämlich gegen seine ursprüngliche Absicht die Gesandtschaft des Lagers an Papinian hinüberzunehmen und brachte unmittelbar hinterher die Geisterszene aus dem Reihen. Wie in „Karl Stuart“ schlummert „Bassian auf einem Ruhebette“. Da ist es allerdings möglich, dafs alles vorhergehende für die Vorderbühne bestimmt war; auf den Altar mufste dann natürlich verzichtet werden. In dieser Hinsicht schliefst sich die Berliner Handschrift wieder bedeutend enger an den Urtext an. Ja sie scheint sogar den theatralisch günstigsten Ausweg gefunden zu haben. Ist es immerhin nicht ganz ausgeschlossen, dafs auch sie die Szene mit den Hauptleuten auf die Vorderbühne legte, so war es doch wohl das Klügste, den Akt damit zu schliefsen. Einer grofsen Pause zur Veränderung der Hinterbühne bedurfte es kaum, selbst ein Vordervorhang war nicht nötig, der Zwischenvorhang genügte, wie auch das Bleiben der Vorderbühne am Ende des 3. und zu Anfang des 4. Aktes nicht unbedingt einen Vordervorhang verlangt, wenn auch sein Vorhandensein durch diese Indizien nicht widerlegt werden kann. Die Berliner Handschrift steht in dem Ballet der Geister Gryphius näher, benutzt sie doch aufser Laetus und Geta, die sie als die Opfer des Tyrannen nach Art des Jesuitendramas zusetzt, auch ein Gespenst des Sever wie Gryphius. Das verstand der spätere Bearbeiter offenbar nicht mehr und liefs es darum fort. Ganz wie es dem Willen des Dichters

entsprach, schliefsen sich die zwei Szenen in Papinians Gemach auf der Vorderbühne an. Trotzdem nicht wie im Drama die Hinrichtungsszene mit einem Bühnenbild, sondern mit einem Aufzug beginnt, mufs der Ort doch die ganze Bühne erfordert haben.[1]) Papinian wird sicher auf der Hinterbühne geköpft und dann der Zwischenvorhang zugezogen, sodafs die bittend auftretenden Frauen zu spät kommen und auf die Schreckensnachricht davon eilen. Diese Szene mufste auf solche Weise geändert werden, damit für die feierliche Leichenklage am Grabmal Papinians die Hinterbühne hergerichtet werden konnte. Von den beiden Fassungen schliefst sich die Berliner dem Gang des Dramas enger an, die Wiener dehnt lieber, besonders die komischen Szenen und vor allem sprach die Fortlassung des ursprünglich allein vorgeschriebenen Gespenstes des Severus, aber die Beibehaltung der zugesetzten Geister des Laetus und Geta für eine jüngere Entstehung. Auch die nicht eigentlich reicher aber deutlicher mit Vordervorhang, Kulissen auch der Vorderbühne und einem bemalten Zwischenvorhang ausgestattete Bühne der Haskerlschen Bearbeitung, sowie das Geisterballet im Stil der Jesuitenkomödie, lassen die Berliner Fassung als die ältere vielleicht noch zu Ende des 17. Jahrhunderts verfertigte erscheinen.

Im Vergleich zu der Gryphius vorschwebenden Bühnenausstattung erscheint die der Wandertruppen-Bearbeitung bedeutend bescheidener. Die Hinterbühne stellt ein Zimmer und einen Saal dar. Gryphius dagegen verlangt vier Innendekorationen. Nicht sehr verschieden war die nur mit wenigen Kulissen versehene Vorderbühne. Der Zwischenvorhang war vielleicht schon bemalt, doch findet sich im Gegensatz zu der Dekoration des „unglückseligen Todesfalls Caroli XII." der Lustgarten anscheinend vermieden, wenn nicht jener Auftritt des ähnlichen Aktes auf dem strafsenähnlichen Schauplatz sich dort abspielen sollte. Spuren eines Vordervorhanges finden sich sowohl bei Gryphius wie in den Bearbeitungen. Die Ausstattung mit Versatzstücken scheint noch geringer gewesen zu sein. Die Die langen Reden waren natürlich gekürzt, neue Effekte merkwürdigerweise nicht hinzugesetzt, der Tod des Laetus als

[1]) Heine S. 82.

allzu schwierig sogar fortgelassen, Bühnenbilder sind zum Teil, sogar absichtlich vermieden. Dafs Gryphius nicht die Wanderbühne bei der Niederschrift seiner Tragödie vor Augen hatte, geht deutlich hervor, doch ist nur in Nebensachen eine Abweichung vorhanden. Die vom Dichter verlangten Schauplätze sind nämlich auch der Wanderbühne nicht unbekannt. Die Hinterbühne vermochte, wie auch der „Papinian" gezeigt, sehr wohl mehrere Innenräume darzustellen. Der Thronsaal war natürlich unvermeidlich. Für ihn wurde auch die Vorderbühne mitdekoriert. Dann spielte wie im „Papinian" oder „Leo" ein ganzer Akt oder doch wenigstens ein grofser Teil auf diesem Schauplatz. Aufser dem „Saal" findet sich ein Gemach, sei es das Papinians oder König Karls XII. In diesem Stück ist anscheinend noch ein weiterer Innenraum, das Werbehaus vorhanden.[1] Der „Essex" vom Jahre 1716[2]) zeigt ein Gefängnis und einen Garten auf der Hinterbühne, ebenso liegt in der „Aurora und Stella" ein Garten hinten.[3]) Die Lokalisierung des Lustgartens im „Cardenio" auf der Hinterbühne erscheint unter diesen Umständen also gar nicht so ungewöhnlich. Andererseits findet sich eine Landschaft oder ein Wald bei den Wandertruppen auch häufig auf der Vorderbühne. Recht schwer wollte es uns eingehen, dafs der königliche Saal in der „Katharina" unbedingt auf die Vorderbühne gelegt werden mufste. Bei dem spärlichen Material recht aufschlufsreich ist es, dafs in der „Aurora und Stella", die trotz der späten Zeit ihrer Niederschrift (1754) noch ganz nach altem Prinzip eingerichtet ist, der 3. Akt als Dekoration aufweist: „vorn Saal, hinten Garten." Der 2. Akt hatte auf dem grofsen einheitlich dekorierten Saal gespielt. Nun wurde anscheinend der Zwischenvorhang zugezogen, die Hinterbühne verändert, die Vorderbühne aber behielt ihre Dekoration. Unter solchen Umständen ist es nicht nur begreiflich ja selbstverständlich, wenn Gryphius die 1. Szene des 3. Aktes überschrieb „Bassian aufser dem Gemach" und doch in den Anmerkungen den Ort als kaiserlich geheimes Zimmer bezeichnen konnte. Es ist eben genau derselbe Fall,

[1]) Heine, Wanderbühne a. a. O. S. 50.
[2]) Ebenda S. 52.
[3]) Ebenda S. 53.

wie in der „Aurora". Noch eine andere Annahme von uns findet bei den Banden Bestätigung, nämlich das Schliefsen der Hinterbühne, während die Person nach vorne kommt und dort weiterspielt, wie es in Gryphius erstem Stück (Leo II, 4) und noch in seinem letzten (Pap. IV, 6) sich als notwendig ergeben hatte. Im „unglückseligen Todesfall Caroli XII." nämlich [1]) tritt zu dem König, der auf der Hinterbühne in seinem Gemach am Tisch sitzt (I, 8) das „Verhängnis". Kaum hat es ihn verlassen, so kommt der König auf die Vorderbühne, die Hinterbühne schliefst sich.

Auch die gebräuchlichsten Versatzstücke der Banden werfen erhellende Streiflichter auf manche Erfordernisse der Bühne Gryphius'. Das schwarzbehängte Blutgerüst ist nicht nur den Jesuiten eigen, im „Papinian" sind vier schwarze Tücher für das Schaffot im Requisitenverzeichnis ausdrücklich gefordert. Die abgeschlagenen Köpfe werden nicht nur im „Zeno" des Joseph Simon auf die Mauer gesteckt, auch in der Papinianbearbeitung werden zwei Köpfe unter den „Necessaria" aufgeführt. Aufser dem Thron finden, darunter auch im „Essex", Tinte, Feder, Papier und ein Tisch Verwendung. In diesem Stück [2]) ist der Tisch mit Papieren zu der Szene nötig, in der Elisabeth Bittschriften mustert, eine Szene, die unwillkürlich an jene des „Karl Stuart" erinnert (III, 5/6). Wie in der „Katharina" oder im „Papinian" wird auch im „Essex" der abgeschlagene Kopf zur Bestätigung des Todes auf die Bühne gebracht. Fackeln finden häufig Verwendung. Im „Prinzen Atis" („finito, .. 1708") [3]) scheinen Hobelspäne und Kolophonium für einen Scheiterhaufen Verwendung gefunden zu haben. Ein „Kästgen mit Schmuck" kommt in der „Aurora" vor, bei Gryphius im „Cardenio". Flugmaschinen und Versenkungen, Feuer, Blitz und Musik sind ebenfalls stets verwendet, dagegen geht bei Gryphius in den Tragödien doch schon alles im Stehen vor sich und ein Sitzen findet sich äufserst selten. Bei allen Ähnlichkeiten im ganzen ist zwar keine direkte Feindschaft oder Ablehnung, sondern ein höheres Niveau in literarischer

---

[1]) Heine a. a. O. S. 50.
[2]) Ebenda S. 55.
[3]) Ebenda S. 58 und 84 ff.

wie theatralischer Hinsicht bei dem Dichter deutlich zu spüren seine Anforderungen sind manchmal wohl gröfsere als die die Banden erfüllen konnten und mochten. Es liegt seinen Stücken eben ein Typus zu Grunde, der zwar aus der Bühne der Wandertruppen hervorgegangen ist, doch wesentliche Fortentwicklung erfahren hat und sich dem Jesuitentheater nähert. Aufserdem darf nicht vergessen werden, dafs die hier herangezogenen Bandenstücke von den tüchtigsten und reichsten Truppen aufgeführt wurden, dafs deren Bühne nicht mehr die alte primitive des 16. Jahrhunderts, sondern schon eine Fortentwicklung zu dem neuen bald allherrschenden einheitlichen Typus darstellte. In wieweit mögen die Anforderungen des Kunstdramas selbst auf die Fortentwicklung der besten Wanderbühnen eingewirkt haben? Dafs Gryphius' Stücke mit verhältnismäfsig wenigen Änderungen übernommen werden konnten, spricht auf das deutlichste für das theatralische Geschick des Dichters, dem also doch nicht gänzlich eine Bühne fehlte, nichts als die Bühne fehlte, um das deutsche Schauspiel zu schaffen. Dafs es allerdings nicht die Bühne der Wandertruppen war, ging aus den „Papinian“-Bearbeitungen deutlich hervor. Dem Publikum zuliebe, mehr noch einem Tradition gewordenen Schema waren die Interpolationen der lustigen Szenen erfolgt. Aber auch bühnentechnische Rücksichten drängten zu mancherlei Änderungen. Diese beweisen für den eigenartigen Typus der Gryphischen Tragödien, dem nur die protestantische Schulbühne ganz konform zu sein schien.

Zwölftes Kapitel.

Gryphius und die holländische Bühne.[1]

Eine blofs literarische Untersuchung wird stets auf die dauernden Anregungen zurückkommen, die Gryphius von Holland erfahren hat. Leicht wird ein solches Wissen dazu verleiten, diese „Einflüsse“ zu überschätzen. Davor behütet uns die vorliegende Problemstellung. Aber wir müssen jenen Resultaten doch insoweit Gehör schenken, als wir nun noch einmal im Zusammenhang die Originaltragödien unseres Dichters betrachten müssen und fragen, inwiefern die Anregungen und Erinnerungen an holländische Stücke, sonderlich Vondels, die Konzeption beeinflufsten und in den Bann der Bühnenvorstellung jener Stücke zwang. In der Hinrichtungszenene des „Carl Stuart“ zumal schien doch eine Reminiszenz an das Amsterdamsche Tooneel zutage zu treten.

Der Einflufs Vondels auf Gryphius' dramatischen Erstling ist nicht eben grofs. Aufser dem Weihnachtsgesang des Chors am Ende des vierten Aktes, der an die Chöre des zweiten und dritten Aktes von Vondels „Gijsbreght“ erinnert, ist wohl nur die Gestalt der Theodosia, die bei Simon ganz fehlt, auf Anregung der Quellen nach dem Vorbild der Badeloch geschaffen.[2]) Auch dieser kündet ein bedeutsamer Traum kommende Gefahr an, aber was sie ihrem Gatten nur erzählt (III. A. Vers 760 bis 823) hat Gryphius bei aller Ähnlichkeit im einzelnen in Handlung umgesetzt. Viel wird auch im deutschen Drama noch erzählt. Vieles stimmt bis aufs Wort überein mit Vondel.[3]) Aber im

[1]) Vgl. Anhang Nr. 6.

[2]) Vgl. Stachel S. 216.

[3]) Z. B. Vers 27 „und wann die blassen Hände“ zu De handen darlijck wrong —.

Gegensatz zu seinem holländischen Vorbild ist Gryphius der geborene Theatraliker und sah als solcher sogleich plastisch vor sich stehen, nach Art der beliebten Geistererscheinung in den Jesuitenstücken, diese Szene des Geistes der Mutter Theodosias, zu der ihn die Erzählung eines Traumes der Mutter Leos in den Quellen angeregt hat. Dorther nahm er wohl die Person des Geistes als die der Mutter anstelle der geschändeten Nichte Machtelt der Badeloch. Die Szene bei Vondel spielt auf der Hinterbühne. Mit dem Bild aus jenem oft gegebenen Drama, das Gryphius höchst wahrscheinlich in Amsterdam gesehen, könnte er ja auch die szenische Situation mitübernommen haben. Ebenso wahrscheinlich, wie jene Szene auf dem Amsterdamer Tooneel auf der Hinterbühne sich abgespielt haben wird, ist es, dafs sie in Gryphius' Vorstellung wegen des folgenden Bühnenbildes der letzten Szene nur auf der Hinterbühne spielen kann, zumal sich nur so ein einheitlicher Zusammenhang der Anschauung herstellen läfst. Wie Gryphius aber die Anschauungskraft des echten Theatralikers besafs, zeigte ja soeben wieder deutlich die von Vondel abweichende Ausstattung dieser Szene. Gröfser sind die Berührungen mit Hoofts „Geeraerdt van Velsen", der auch auf dem Repertoire der Schouburgh stand. Abgesehen von Einzelheiten[1]) hat Gryphius sich von diesem Stück vor allem zu der Magierszene (IV, 2) in gewisser Hinsicht anregen lassen. Nicht wie für gewöhlich im Jesuitendrama, etwa in Joseph Simons „Zeno" (I, 2) ist es die oder eine der Hauptpersonen, die den Magier aufsucht, sondern einer der Teilnehmer an der Verschwörung schickt seinen Schildknaep zum Zauberer Timon, der „in verlooren hol nen hegghen naer beloocken" (Vers 861) des Muiderbergs haust. Die Dekoration mufs also einen Wald vorgestellt haben; aufserdem tritt der Magier mit einem Effekt auf, den der Schildknaep folgendermafsen schildert (Vers 906ff.):
„Wat sien ick? d'eycken leeft. het aerdrijck met de eruyen,
Rondom de wortel schudt. de boom springt uyt zijn grondt:
Die waesemt roock, en vlam. och dit's den hel zijn mondt!"
Nachdem, was wir von den Ausstattungsmöglichkeiten der Amsterdamer Bühne wissen, ging das nur auf der Hinterbühne.

[1]) Stachel a. a. O. S. 212 f.

Damit würde Gryphius ja übereinstimmen, nur hat er andere Dekoration, scheint also auch hier trotz gewisser Anregung selbständig nach eigener Anschauung gearbeitet zu haben. Der Traum des Grafen Floris, in dem ihm der Gheest van Velsen erscheint (Geeraerdt V. 5 IV, 1), hat für den Traum Leo's (III, 2) vor allem literarische Anklänge geliefert. So bedeutsam auch das holländische Vorbild für Gryphius ist, in keiner der Szenen, die unter dem Einflufs jener entstanden, ahmt er sie soweit nach, dafs er auch die Situation selbst übernimmt. Das überliefs er kleineren Geistern, wie Kormart. Dabei läfst sich auch keine Abhängigkeit von dem Bilde, das die Amsterdamer Bühne im allgemeinen ihm bot, auffinden. Den Zwischenvorhang hat sie mit der ganzen Zeit gemein. Noch allerdings ist das Stück auf jener mit einigem Dekorationswechsel ausgestatteten Hinterbühne aufführbar. Auch der Umstand, dafs das Gefängnis Michaels auf der Hinterbühne sich befindet, soll trotz der Seltsamkeit nicht als entscheidender Grund bewertet werden. Denn auch in der „Maria Stuart“ befand sich der Königin Gemach, ebenfalls ein reich ausgestattetes Gefängnis, deutlich auf der Hinterbühne. Der ganze Einflufs der Bühne Hollands beschränkt sich wohl darauf, den Dichter seinen tragischen Erstling für eine mit nicht allzu grofsem Ausstattungsprunk versehene zweiteilige Illusionsbühne verfassen zu lassen, wie sie nicht nur das Amsterdamsche Tooneel sondern auch die kleineren Schulbühnen und die besseren Wandertruppen besafsen.

Am allerauffälligsten ist der holländische Einflufs zweifelsohne in der 1. Fassung des „Carl Stuart“. Ja äufserlich wurde die 2. Fassung dem Vondelschen Drama noch ähnlicher, in dem nur der 2. und 4. Akt ebenfalls dem Helden im Kerker gewidmet sind. Aber dieser Kerker, der allerdings auch auf der Hinterbühne liegt, scheint auch fast die einzige Dekoration der Hinterbühne gewesen zu sein, der exponierende erste Akt spielt auf der Vorderbühne „voor de deur van ons gevange Vrouwe“ (v. 2). Die lebenden Bilder sind zwar auf der Amsterdamer Bühne recht beliebt, doch denken die Jesuiten und Wanderkomödianten nicht anders. So schreibt Colevelt in seinem „Graf Floris“ vor: „Rollen hem (G. van Velzen in de ton) voorts nae binen. Gordijnen toe, vertoonende sijn onthalsingh“. d. h. Zwischenvorhang zu, für die Vertooning wird alles in

Bereitschaft gebracht; Vorhang auf, man sieht die Enthauptung. Im „unglückseligen Todesfall Caroli XII.“ heifst es ähnlich (III, 9): „mittel Guardine auff: Arleqnin am Spiess und Plaperl gehänckt, werden aber gleich wieder weggenommen.“ Coster hatte in seiner „Isabella“ eine Hinrichtung auf die Bühne gebracht und noch mehr erinnert seine „Polyxena“ (Vers 1773 ff.) an Gryphius' Drama. In weifs gekleidet mit einem Sterbekittel steht schliefslich auch „Karl Stuart“ da, und die wie bei Gryphius sich findende „menigte“ die neugierig dem Schauspiel beiwohnt, wird für solche Szenen wohl typisch gewesen sein. Das streng klassizistische Drama Hollands vermied solche Szenen jedoch. In Vondels „Maria Stuart“ (V, 2) enthüllen „d' opene gordijnen“ (Vers 1672) die Leiche mit „Joffers daer rontom, de bij de lijcktorts quijnen.“ Sie werden nachher geschlossen, der Grave sagt: „Men schuive de Gordijne“, so dafs diese letzte Szene auf der Vorderbühne endet. Keineswegs darf behauptet werden, dafs der „Urstuart“ noch ganz unter dem Vorschweben der holländischen Bühne entstanden sei. Die Benutzung der Galerie wäre die einzige Reminiszenz an das Amsterdamer Toonel, und wird nicht einmal darauf zurückgehen. Ganz im Gegensatz zu den Stücken Vondels, selbst dem theatralischsten, das Gryphius kennen gelernt haben kann, dem „Gijsbreght van Aemstel“, ist Gryphius' Bühnenanschauung bedeutend lebendiger und plastischer. Hat er im ersten Entwurf auch nur zehn Mal einen Szenenwechsel verlangt, so hat die Hinterbühne doch schon vier verschiedene Dekorationen zu stellen, während Vondels „Maria Stuart“, die gewifs in vieler Beziehung das literarische Vorbild abgab, mit dem Kerker auskommt.

Vor allem war erst der neuen Schauburg mit ihrer moderneren Kulissenausstattung die schnellen Veränderungen etwa des „Cardenio“ darzustellen möglich und vor allem fehlte ja der alten Schauburg der bemalte Zwischenvorhang. Andere Vorschriften, wie die Vertooningen, waren aufserdem nicht alleiniges Eigentum der Holländer. Ein einziges Mal allerdings schien eine Reminiszenz an die Gallerie der Amsterdamer Bühne vorzuliegen, nicht sowohl bei der Fensterszene im „Cardenio“ (IV, 3) als bei der Hinrichtung Karl Stuarts, wo „die Jungfrauen an den Fenstern“ (V, 3) vorgeschrieben sind.

Aber auch hier stellte sich heraus, dafs die Bühne Joseph Simons jenes Bild geliefert und das Amsterdamer Tooneel nur die Empfänglichkeit des Dichters für einen solchen Eindruck bereitet hat, sodafs ihm eine solche Szene nicht fremdartig erschienen zu sein brauchte. Versenkungen und Flugmaschinen fanden vor allem im romantischen Drama Hollands reichlich Verwendung, aber das ist alles nichts Eigentümliches. Gerade solche Situationen aber übernahm Gryphius nicht. Der „Leo" vermochte zwar mit den nötigen Kürzungen auf der Amsterdamer Bühne aufgeführt werden können,[1]) vom „Cardenio" wäre dies aber wohl ziemlich unmöglich gewesen. Holland war ihm allgemein von höchster Anregung, vor allem auch in der hohen Auffassung der Kunst, aber es war eben ein rein poetisch literarischer Einflufs, und vielleicht gerade deshalb, weil Holland doch den tiefsten Eindruck auf ihn gemacht, übernahm er keine theatralischen Einzelheiten.

Dieses Urteil bestätigt die Übersetzung von Vondels „Gebroeders". Schon 1652 wurde dieses Stück fünfmal auf dem Schultheater von St. Elisabeth in Breslau aufgeführt. So wie das Stück von Christian Gryphius 1698 veröffentlicht wurde, war es augenscheinlich schon für die Bühne bestimmt. Mag sein, dafs der Dichter eine Übersetzungsübung der Amsterdamer Zeit dabei nutzte, aber zu einer gewandten Übersetzung war er viel zu selbständig geartet, zu stark poetische Individualität. Andererseits ist es auch wenig wahrscheinlich, dafs er sich wenigstens ohne dringlichen Anlafs noch in späterer Zeit zu einer blofsen Übersetzung bestimmen liefs. So wäre es nicht unmöglich, dafs er, um ein Stück gebeten, diese alte Arbeit seiner Werdezeit oberflächlich bearbeitete und sie dem Gymnasium zur Aufführung überliefs.[2]) Die Zusätze, die er gegenüber Vondel machte, sind literarisch zwar nichtssagend, für die Bühnenanschauung des Dichters und seine Stellung zum holländischen Theater aber äufserst aufschlufsreich. Zu einer blofsen Übersetzungsübung wollen die zugesetzten Bühnenanweisungen vor allem nicht passen. Sie sind auf die Frage hin zu untersuchen, ob sie etwa Erinnerungen an eine Auf-

[1]) Kollewyn S. 18, A. 1.

[2]) Stachel a. a. O. S. 225 setzt die Übertragung mir nicht überzeugend in die „Leo"-Zeit; Palm, Tittmann, Kollewyn in den Leydener Aufenthalt.

führung, oder aber für einen anderen Bühnentypus bestimmt sind und ob diese andere Bühne mit der sonst für Gryphius typhischen identisch ist.

Für die Fähigkeit, das Wort lebendig vorgespielt zu sehen, also für die in allen Stücken auffallende lebhafte und konkrete Bühnenanschauung des Dichters spricht gleich die erste Szenenanweisung (S. 749 nach Vers 185): „Die Gibeoniter treten ab, David redet weiter." Noch deutlicher tritt dies in der nächsten Vorschrift zutage (S. 765 nach Vers 174); sie malt die begleitende Mimik der bittenden Frauen vor David aus. Dasselbe geschieht das nächste Mal (S. 775), doch läfst sich aus der Folge der zusammengehörigen Anweisungen zugleich auf die Gröfse der Bühne schliefsen. Der Vorgang mufs im Saal, also auf der ganzen Bühne vor sich gegangen sein; David kann sich nicht auf dem Thron befunden haben, er steht nämlich mit Ritzpa etwas abseits von den übrigen. Diese laufen zu der ohnmächtig Werdenden hinzu, während der König allein redend wohl seitwärts geht. Die Bühne hat also wie die Amsterdamer eine nicht unbeträchtliche Länge, die sich aber auch für die Originalstücke Gryphius' ergab. „Er gehet wieder zu den Prinzessinen" (S. 775), als Ritzpa sich erholt und „beyde Prinzessinnen ergreiffen den König bey den Kleidern" (nach Vers 427). Die flache holländische Vorderbühne genügt für die Gruppe natürlich nicht: „das Gantze Frauenzimmer fällt weinend rings um den König auf die Knie." Auf Mimik und Sprache bezieht sich die folgende Anweisung (S. 777 nach Vers 473). Der vierte Akt beginnt mit einem deutlich gezeichneten Bühnenbild (S. 779f.): „Rizpa und Michal sitzen mit zerraufften Haaren, das Frauenzimmer steht zu beyden Seiten um sie und weinet, die Priester bleiben stets vor den Prinzessinnen stehen." Während die nächsten Anweisungen auf die Mimik sich beziehen, spricht der Umstand, dafs der Zug mit den Gibeonitern so lange braucht, bis er zu den auf der anderen Seite stehenden Prinzessinnen kommt (S. 785f.) für die Länge der Bühne, was zu dem Typus, wie ihn Furttenbach zeichnet, nicht pafst. Die recht grofse Zahl der Personen verlangt wie der Beginn mit einem Bühnenbild die ganze Bühne. Für einen Vordervorhang bietet das Stück keinen Anhalt. Aufserdem wird noch in besonderen szenischen Anweisungen der Ton der

wahnsinnig gewordenen Ritzpa und wie die ohnmächtig Zusammengesunkene von den Jungfrauen fortgetragen wird, hervorgehoben. Das alles enthält weder spezifisch holländische noch eine andere Bühneneigentümlichkeit. In keinen seiner eigenen Tragödien aber hat Gryphius das strenge klassizistische Thema dieses Stückes befolgt, den Ort während des Aktes nicht zu wechseln und nur die eintönige Saaldekoration, die mindestens für drei Akte anzusetzen ist, als Schauplatz der Hinterbühne zu benutzen, auch nicht die Chöre auf der Vorderbühne so offensichtlich nur zur Füllung des Zwischenaktes dienen zu lassen. Bei Gryphius gehören die Reihen nicht zwischen die Akte, sondern sind Epilog der vergangenen Handlung, wie es sich auch inhaltlich oft in ihnen ausspricht. Das Fallen des Vordervorhangs teilte sie wohl auch sichtbar dem vorigen Akte zu. Das Stück mufs[1]) zufolge der von Vondel eigenhändig verfafsten Liste mit den Namen der Schauspieler schon 1640 aufgeführt worden sein. Im folgenden Jahre wurde es 11 Mal gespielt und erhielt sich dann auf dem Repertoir.[2]) Da mag es Gryphius gesehen haben und bei der Übertragung setzte er wie Akzente auf die ergreifensten Stellen jene mimischen Vorschriften, wahrscheinlich aus der Erinnerung an das Geschaute. Mögen aber alle jene Anweisungen nur so entstanden sein, und nicht der nachschaffenden Phantasie entsprungen, so zeugen sie jedenfalls für die lebhafte Bühnenanschauung, die den Dichter auch bei einer Übersetzung nicht verliefs. Die Ehrfurcht vor dem Original war in Gryphius so grofs, dafs er ihm zeilengetreu und natürlich auch szenengetreu, also im Aufbau, folgte. Dafs aber diese Bühnenvorstellung neben sonstigen Einwendungen doch nicht der stets von ihm verwendeten entsprach, zeigt nicht nur das Stück selbst, sondern auch die angefangene selbständige Behandlung desselben Stoffes. Die aufgeworfenen Fragen beantworten sich demnach, dafs Gryphius das Stück nicht für eine andere ihm geläufige Bühne umschrieb, sondern dafs sich wohl die Erinnerung an eine Aufführung in jenen den Tragödien sonst nicht geläufigen mimischen Anweisungen niederschlug. Dafs Vondels Stück

[1]) Jonkbloet, Geschichte der niederländischen Literatur S. 376.
[2]) De Dietsche Warande X, 1874, S. 424—30.

auch sonst in Deutschland theatralisch zu ärmlich empfunden wurde, beweist Heidenreichs Bearbeitung des Jahres 1662.[1]) Er ist vom Original wie von Gryphius: „In vielem abgeschritten. Indem durch Zusetzen / Aussen-lassen und Versetzen man sich nach dem Schau Platze, denen Zuschauern und der Gelegenheit des Orts richten müssen.“ Was dieses „splendidum olim Halensius Weissenfeldensisque Aularum decus“ für den Hof Herzog Augusts von Weifsenfels mit kühner Hand tat, unterliefs Gryphius aus Achtung vor dem verehrten Meister; dafs er ebenfalls Vondels Ausführung als unzeitgemäfs und zu wenig theatralisch empfand, beweisen aufser seiner Absicht einer eigenen Bearbeitung vor allem noch ein paar Zusätze. Den Chor des dritten Aktes teilt Gryphius seinem Inhalt nach Jordan und den Nymphen zu, aufserdem läfst er Sauls Geist einen kurzen Epilog und einen langen Prolog sprechen, beides allerdings findet sich auch in anderen Stücken Vondels, wie etwa dem „Peter en Pauwels“, aber den charakteristischen Brauch eines solchen Geisterprologs, der bei Gryphius natürlich auf der Vorderbühne vor sich gehen mufs, hat der Deutsche von den Jesuiten übernommen, ebenso wie die sehr beliebten Reihen der Nymphen und eines Flufsgottes. Also auch diese Übersetzung verrät bei allerengstem Anschmiegen an den Text dasselbe, was uns sämtliche Originaltragödien gezeigt hatten: die Holländer, vor allem Vondel, sind für Gryphius in hohem Mafse literarische Vorbilder, aber er sah auf seine eigene ihm eigentümliche Weise, auf seiner Bühne neue, seine Werke. Die holländische Bühne war damals doch schon rückständig gegen die hochentwickelte ganz Europa beeinflussende der Jesuiten.

[1]) Stachel a. a. O. S. 364 f., besonders S. 378 f.

Dreizehntes Kapitel.

Gryphius und das Theater der Jesuiten.

Während der Einflufs Hollands auf die Produktion des Andreas Gryphius fast ausschliefslich von der Literatur ausging, von dem Dichter Vondel, hat die Berührung mit dem Kunsttreiben der Jesuiten im wesentlichen auf die Augen des Dichters gewirkt. Das liegt in der Natur der Sache, denn was auf die Bretter der Jesuitentheater kam, das war nicht als Dichtung, sondern als blofses Theaterstück gemeint, als propaganda fidei. In dieser Hinsicht wurde allerdings höchst Bedeutendes geboten, und so konnten wir denn auch gelegentlich visuelle Erinnerungen aufweisen. Trotzdem mufs es auffallen, wie selbständig sich Gryphius auch diesem Bühnentypus gegenüber verhält. Der Prunk der barocken Jesuitenbühne, wie er sich an einigen besonders reich ausgestatteten Kollegien auslebte, hat ihn nie zu unmöglichen Forderungen und Vorschriften verleitet; er war sich der Grenzen der protestantischen Schulbühne wohl bewufst, vielleicht trug auch eine gewisse Hinneigung zum Klassizismus dazu bei. Auch das spezifisch katholische castrum doloris, das sowohl Vondel aber auch die Wandertruppen und Kormart verwendeten, findet sich vermieden. Das wird vor allem deutlich am Schlufs des „Carl Stuart“. Sonst nämlich erinnert manches an des römischen Jesuiten Josephus Simonis Drama „Zeno“. Wie dort der Biedermann des Hofes, Pelagius, hingerichtet wird (V. Akt), das entspricht auch in Einzelheiten dem Tod des politischen Märtyrers bei Gryphius. Bürger standen herum und machen sogar einen Aufstand. Von den Soldaten, die den Zug begleiten, ist bei Gryphius schon im 1. Akt (S. 372) die Rede. Bei Josef Simon zieht eine Kohorte mit Schwert und Bogen auf und stellt sich zu beiden Seiten. Das Theatrum fatale ist ganz ähnlich aus-

gestattet: „Locus eminebat sublimis nigro Panno convestitus" und wird durch eine Cortina nach der Hinrichtung geschlossen. Die Ähnlichkeit mit Gryphius' Stück ist, trotzdem vieles durchaus typisch sein mag, doch recht grofs.

Am meisten Zusammenhang mit dem Jesuitendrama zeigt natürlich Gryphius' Erstling, der „Leo Armenius", den eine römische Aufführung anregte. Es ist kaum ein Zufall, dafs er aus den fünf von den Historikern berichteten Vorzeichen gerade die des Joseph Simon wieder wählt. Des Tarasius Geist mit dem Angelus Vindex, der am Ende wie Michaels Gespenst *stricto ferro Imperatorem videtur confodere* (Abdruck S. 80), erscheint in beiden Stücken (Simon I, 2. Gryph. III, 2). Aber die Art und Weise wie Leo in Schlaf fällt, ist verschieden. Beim Jesuiten durch ein *Tripudium ex somniis ad somnium conciliandum* (S. 79), bei Gryphius unter den Klängen des Chorliedes und der es begleitenden Saiteninstrumente (S. 73f.). Das ist aber ganz ähnlich der Art, wie Longinus in Josef Simons „Zeno" (II, 1) einschläft *Musicus tristia canit ... dum canitur Longinus incidit in somnum.* Noch eine andere Szene zeigt mit diesem Stück enge Verwandtschaft die Magierszene (IV, 2). Das Eigenartige, dafs während der Szene der Zwischenvorhang die Wohnung des Jamblichius enthüllt, findet sich genau so im „Zeno" (I, 2): *accedit ad astrologum. Reducto sipario apparet Magi officina.* Die Szene schliefst mit der Bühnenanweisung: *Rex Magum confodit intra scenam,* der Zwischenvorhang wird also vorgezogen. Es ist unzweifelhaft, dafs diese Szene Gryphius vorgeschwebt hat. Erinnert sei auch, dafs in der Gerichtsszene (V, 9) am Rand das *Fertur sententia* denselben Brauch wie im „Leo" zeigt. Der „Zeno" scheint das beliebteste Stück Simons gewesen zu sein. Der Titel gibt gleich den empfehlenden Zusatz: „Roma, Napoli, Bononiae, Hispali, Audomari et alibi saepius cum plausu exhibita." Es ist nicht unwahrscheinlich, dafs dieses Stück des 1594 geborenen,[1] also damals 38jährigen Autors auch damals auf der Jesuitenbühne in Rom zu sehen war.[2] Hat der Dichter

[1]) Jöcher, Gelehrtenlexikon IV, 601.

[2]) Bahlmann, Die Jesuitendramen der niederrheinischen Provinz, S. 4 führt allerdings als erstes ihm bekanntes Druckjahr 1648 an.

also einzelne Anregungen und zwar gerade theatralischer Art von Josef Simon erfahren, so ist es gar nicht unmöglich, dafs er auch von der Bühne jenes Stückes beeinflufst ist. Eine ganze Szene mit Haut und Haar und also auch mit der Bühnenvorstellung übernahm er zwar nirgends, aber könnte nicht bei aller gewollten Selbständigkeit die Bühne des Kollegiums Anglorum zu Rom als Ganze ihm vorgeschwebt haben? Könnte auch der „Leo Armenius“ ohne Mühe auf die Bühne des römischen Jesuiten mit ihrer Vorder- und Hinterbühne und den beiden seitlichen Bühnen aufgeteilt werden?[1]) Das wäre natürlich noch lange kein Beweis, dafs sie ihm vorschwebte. Einige Szenen erschlossen sich erst nach längerem Widerstreben unserer Deutung und diese müssen noch daraufhin betrachtet werden, ob sie nicht jener anderen Bühnenanschauung entspringen. Das ist zunächst die 5. Szene des II. Aktes. Die vorangehende Gerichtssitzung fand auch bei dem römischen Stück auf der Vorderbühne statt. Den weiteren Fortgang der Handlung mufsten wir jedoch auf die Hinterbühne versetzen, die etwa das kaiserliche geheime Gemach darstellte. Nun war bei Josef Simon das „Cubiculum regis“ auf der Nebenbühne lokalisiert. Leo dorthin zu schicken wäre recht gesucht. Statt des Gespräches mit Theodosia sendet im Jesuitendrama die Kaiserin nur einen Boten zu Leo. Die Szene bleibt sicher auf der Hinterbühne, da im nächsten Auftritt Theophilus auf der Seitenbühne einschläft. Das römische Vorbild widerlegt also nicht, sondern bestätigt geradezu unsere ursprüngliche Deutung. Auffällig berührt ferner der Stuhl auf der Vorderbühne, auf dem Leo schläft. Eine Traumvision auf der Vorderbühne findet sich aber auch im späteren Jesuitendrama z. B. in Avancinis „Pietas victrix“ (I, 2). Das Tapet erhält aber von der Szene im „Leo“ eine aufklärende Beleuchtung. Das Siparium verdeckt bei dem Jesuiten wohl die Hinterbühne. Hinter ihm lag auch der Eingang von der Hinterbühne auf die Seitenbühne. Leo begeht nun die Morde im Cubiculum stets hinter dem Siparium. Da sah Gryphius wohl die Personen durch den Seitenbehang der Bühne hinausgedrängt und also den Augen

[1]) Den Nachweis für diesen Typus habe ich geführt in meinem Buch „Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen deutscher Zunge“, Kap. 3.

des Zuschauers entzogen. Diese Erinnerung mag sich mit anderen der Kulissenbühne vermischt und ihn zu der Vorstellung des Tapetes veranlafst haben. Dazu stimmte dann in unerwarteter Weise der 5. Kupfer zur „Katharina“. Die Traumszene bei Joseph Simon verlangt aufserdem ein Bett und gerade das vermied ja Gryphius und setzte den Stuhl dafür. Dieser kann ohne zu stören auch in der folgenden Szene (III, 5) stehen bleiben. Der Umstand, dafs der Ort dieser Szene als Gefängnis Michaels nur eine Tür nötig hat, beweist noch lange nicht, dafs es sich wie bei Josef Simon auf der Nebenbühne befunden haben mufs. Dann macht die Szenenfolge: Magiers Behausung und Crambes Gemach, die beide mit einem Bühnenbild beginnen und einen Vorhang verlangen, Schwierigkeiten. Sollte die Nebenbühne etwa Crambes Haus dargestellt haben? Es spricht aber gar nichts dafür. Der Diener mufs von innen kommen und Crambe dorthin abgehen. Die Eigenart der Bühne wäre nicht im geringsten ausgenutzt. Die „Magi officina“ der Jesuiten befand sich auch bei Josef Simon stets auf der Hinterbühne. Daher ist es schon unwahrscheinlich, dafs Gryphius, selbst wenn ihm dies Bild vorschwebte, sie auf die Seitenbühne versetzt haben sollte. Die im Gespräch auftretenden Verschworenen verlangen eine seitliche Tür, nach der einen Seite geht der eine ab, und zwar nach Crambes Haus zu. Wenn die Nebenbühne aber des Zauberers Haus, die der anderen Seite das Gemach Crambes gewesen wäre, so müfsten die beiden Verschworenen sprechend aus dem Hintergrund auftreten, vielleicht durch den Zwischenvorhang. Das ist aber äufserst unwahrscheinlich und kommt auch bei Josef Simon nie vor. Also selbst bei einer Aufführung des deutschen Stückes auf der Bühne des Collegium Anglorum wäre die „Magi officina“ auf der Hinterbühne dargestellt worden. Erwähnt sei zu dem Halbvers der Magierszene (IV, 3, Vers 132) „die wächsner Bilder schwitzen“, das in Josef Simons „Theoctist“ solche als Dekoration der Magierbehausung vorgeschrieben sind: *circa parietes varia membra corporis humani tanquam anathema*, die ähnlich den Votivgliedern in heilkräftigen Wallfahrtskapellen aus Wachs geformt sein mögen. Aufserdem heifst es in demselben Stück (II, 2): *ex praedicto sacello promit effigiem ceream Theoctisti* und *in variis ampullis exhibet diversa*

venena, quibus ungitur effigies. Eine ähnliche Dekoration mag sich unserm Dichter eingeprägt haben. Es ist dies die einzige Stelle, wo sich an eine Beeinflufsung in einer Einzelheit der Dekoration durch die Jesuiten denken liefse. Am verdächtigsten könnte der Anfang des 5. Aktes erscheinen: der Traum der Theodosia auf der Vorderbühne. Aber spielten jene zwei Szenen (V, 1 und 2) auf der Seitenbühne und Theodosia wird am Schlufs gefesselt zum Sieger geführt, wie stimmt es dazu, dafs sie in der folgenden Szene erst nach 25 Versen, also nach Verlauf von ein Fünftel der ganzen Szene auftritt? Bei der Münchner „Hesther" fand sich ja ein Hinüberführen von der seitlichen Bühne, das war dann aber die Hauptsache. Hier kommt gar nichts darauf an. Eine solch stümperhafte Benutzung, ja der pure Unverstand dieser Bühnenart ist kaum einem Dilettanten, viel weniger Gryphius zuzutrauen, zumal die Rechnung nach unserer ersten Hypothese glatt und leicht aufgeht. Aufserdem herrscht bei der Bühne des geistlichen Schauspieles das Prinzip, die Nebenbühne als Aushilfe für die Nebenhandlung zu verwerten. Hier aber käme sie stets gerade für die wichtigsten Szenen in Vorschlag. Bei Josef Simon war es wohl der Zwang der bestehenden Bühneneinrichtung, der ihn noch bedrückte. Die ersten vier Akte des „Leo" sind schon ganz der neuen Art angehörig und so bisher ja auch allen Betrachtern erschienen, nur im letzten nutzte er noch die bestehende Bühneneinrichtung. Aber gerade von dieser Art der Szenenführung macht Gryphius keinen Gebrauch. Es findet sich keine Spur einer Andeutung, die ein Hinüberschreiten von der Nebenbühne auf die Vorderbühne, oder gar ein Nebeneinander wie jene Lauschszene des „Zeno" verlangt. Im Gegenteil gerade den letzten Akt, der vor allem unbestreitbar für den „Leo Armenus" das Nebeneinander der Schauplätze verlangt, hat Gryphius ganz geändert. Harring[1]) hat hübsch die vielen Vorzüge der deutschen Tragödie vor dem Jesuitenstück hervorgehoben, kann aber seine Verwunderung nicht verbergen, dafs die dramatische Ermordung in der Kirche bei Gryphius nur berichtet wird. Das kann seinen Grund nicht ausschliefslich in einer klassizistischen Tendenz des Dichters haben. In

[1]) Harring a. a. O. S. 73.

der fast genau gleichzeitig entworfenen „Katharina“ nämlich schon scheut Gryphius nicht, den Tod der Heldin auf die Bühne zu bringen, ganz abgesehen von seinen späteren Tragödien. Auch der Ort der Kirche dürfte ihn kaum gehindert haben, denn im „Cardenio“ verwendet er ihn recht wirkungsvoll und in Caussins „Felicitas“ fand er den heidnischen Tempel verwertet. Das Schlufsbild des Jesuitenstückes ist zu prägnant, als dafs es ihm nicht noch bei der Ausführung vor Augen gestanden haben sollte, denn die letzte Szene, die Wahl Michaels, erinnert stark an sie. In der Tat war sie ihm nur zu deutlich in Erinnerung geblieben und darum glaubte er sie nicht benutzen zu können, denn da waren ja alle Schauplätze nebeneinander nötig, griffen in die Handlung ein: der schlafende Theophilus auf der einen, das Gefängnis des Balbus auf der anderen Seitenbühne, in der Mitte der Tempel. Ein wirkungsvoller Schlufs verlangte aber unbedingt, dafs Michael nach Leos Tod schnell auf die Bühne kam. Wie war das möglich, wenn nicht sein Kerker nur durch einen Vorhang von der Hauptbühne getrennt war, wie auf der Bühne des Kollegium Anglorum zu Rom? Ganz dasselbe zeigt uns die andere Szene (V. 1), die das Nebeneinander der Bühnen verlangt. Es tritt der von Todesahnung getriebene Tyrann von seinem Zimmer in das Haus des Balbus zum schlafenden Theophilus hinüber und irrt von dort zur anderen Seite in den Kerker des Michael. Diese wichtige Szene des Jesuitenstückes hat Gryphius nicht fallen lassen, sie aber an eine andere Stelle (schon III, 5) gesetzt und auf seine Bühnenanschauung übertragen. Am deutlichsten zeigt die Magierszene die Art, wie Gryphius Anregungen bewufst und unbewufst verarbeitete. Das grausig-wirksame Szenenbild des „Leo“ prägte sich dem Dichter ein, rief andere Erinnerungen an Hooft und Cellotius „Sapor admonitus“, dessen Aufführung er vielleicht in Paris beigewohnt,[1]) wach; aus solchen Associationen steht eine neue Szene vor ihm auf seiner Bühne als sein Eigentum. Aufser dem Einblick in die geheimste Werkstatt des Dichters verdanken wir diesem günstigen Fall die Erkenntnis, dafs Gryphius als Theatraliker nur eine solche Bühnensituation übernahm, die zu seiner Anschauung, zu **seiner**

[1]) Harring a. a. O. S. 42 ff.

Bühne stimmte. Die Bühne der Tragödien des Josef Simon war aber der protestantischen Schulbühne wenig ähnlich. Sie war ein letzter Ausläufer des geistlichen Spieles des Mittelalters mit synoptischer Bühne, unter dem Einfluſs der modernen Barockbühne nur modisch aufgestutzt. Aber von dieser finden sich in den Dramen Gryphius' keine entscheidenden Spuren. Wie schon rein literarisch etwa im „Papinian" allerdings das Kind ebenfalls als Märtyrer eingeführt ist, jedoch in einem fast bewuſst anmutenden Gegensatz zu den Jesuiten als Märtyrer für das Recht, so ist stets alles nach der Eigenart der protestantischen Schulbühne umgebildet. Vieles, was auf den ersten flüchtigen Blick als Übereinstimmung erscheinen könnte, läſst sich sicherer aus denselben Lebensbedingungen der beiden Schulbühnen erklären. Eigenartig ist, daſs diejenigen der Jesuitenstücke, die Gryphius am meisten anregen, gerade einen Kompromiss von mittelalterlicher und barocker Bühne voraussetzen, eben jene des geistlichen Schauspiels jener Art, wie sie heut noch in Oberammergau fortlebt.[1])

Auch dasjenige Stück, das er übersetzte, des Franzosen Nicolaus Causinus „Felicitas", setzt eine solche Bühne mit mehreren Schauplätzen nebeneinander voraus. Allerdings ist nur an ganz wenigen Stellen diese alte Anlage noch zu erweisen. Geringe Änderungen lassen wohl das Stück auch auf der üblichen Illusionsbühne darstellen. Aber warum unser Dichter gerade dies Drama einer Übertragung würdig erachtete, läſst sich nicht recht verstehen. Weder rein ästhetisch gewertet, noch vom bühnlichen Standpunkt aus ist es etwa den Tragödien Jacob Biedermanns gleich zu setzen. Es kann sich auch nicht recht um eine bloſse Übersetzungsübung aus der Jugendzeit handeln, denn bereits Palm (Trauersp. S. 639) hat mit Recht auf die Zunahme an Sicherheit und Geschick des Übersetzens hingewiesen. Seit Stachel[2]) ist die Übertragung der „Felicitas" doch wohl in das Jahr 1646 zu weisen. Auſser den stilistischen Kriterien sind die inhaltlichen und selbst wörtlichen Berührungen mit der „Katharina" zu groſs, um das

[1]) Vgl. darüber meine Darstellung des Jesuitentheaters.
[2]) Stachel a. a. O., besonders S. 261 f. und 224 ff.

Stück in eine frühere Zeit setzen zu lassen.[1]) Es erschien 1657 und wurde 1658 schon am Elisabethgymnasium zu Breslau aufgeführt.[2])

Das Stück beginnt mit einer langen Eingangsdeklamation des römischen Bischofs Anicetus, dessen Inhalt Causins Szenenüberschrift angibt: *Pontifex luget Ecclesiae cruciatus opem a Deo flagitat.* Das antike Muster ist offensichtlich, ebenso die Ähnlichkeit mit den Originaltragödien Gryphius'. Zu Anicetus, der von Evagrius „comes pontificis" begleitet auftritt, eilt Crispus „nobilis Christianus" und berichtet über die Gefangensetzung der Felicitas. Crispus sieht dann den Priester des Jupiter herannahen und drängt den Bischof und seinen Begleiter fortzugehen. So ist schon ganz im Stil des französischen Klassizismus, der im ganzen Gryphius doch abgeht, eine tadellose „Liaison de scènes" verwendet. Nach einem ungeheuer bramarbasierenden Fluch auf die Christen gegen Crispus schmieden der Priester und Apollo. ein von Felicitas abgeblitzter Liebhaber, gegen das arme Weib die schrecklichsten Pläne. Crispus hört davon nichts; wo er steckt, ist unklar. Abgegangen zu sein scheint er aber nicht, denn fehlt er zwar auch bei Causin in der Überschrift der 3. Szene,[3]) so hat ihn Gryphius, da er am Schluſs der Szene ein paar epilogartige Zeilen spricht, doch mit Recht zugesetzt; ob er abging und wiederauftrat, ist nicht ersichtlich. So etwas kommt bei Gryphius nie vor. Noch abweichender ist von unseres Dichters Art aber der Beginn der 3. Szene. Wie bei Gryphius setzt auch Causin dort eine Szenenüberschrift, also einen neuen „Auffzug" an, wo die Zahl der Sprecher sich ändert, sei es durch Auftreten oder Abgehen. Aber nur in der Lauschszene der Plautia („Papinian" I, 2) findet sich ein unbemerktes Auftreten am Ende einer Szene und durch das Eingreifen in den Dialog eine neue „Abwechselung" hervorgerufen. Die letzten Worte der 2. Szene bei Causin, als die beiden sich gerade anschicken zum Kaiser zu gehen, lauten: *Ad eamus ecce, pro me verba faces . . .*, bei Gryphius (Vers 154 f.)

[1]) Aber nach Palm S. 642, Mannheimer S. 139 und 156, Harring S. 70, Tittmann XLV, Haake S. 2: 1640, die anderen setzen das Stück in die holländische Zeit.

[2]) Palm S. 305, Bibliographie im Euphorion 1904, Nr. 35.

[3]) Numerierung der Szenen fehlt bei Gryphius wie Causin.

wohl: „komm! ich schau ihn dort umschrenckt mit Sorgen stehn.“ Ist Marc Aurel unbemerkt aufgetreten und hat sich in eine Ecke gestellt? Was hat das für einen Zweck, da er doch nicht gelauscht? Weiter aber, die neue Szene beginnt mit einem 19 Verse langen Monolog des Kaisers, dann erst kommen der Priester und Apoll zu ihm. Die ganze Art erinnert stark an die mittelalterliche Standorttechnik. Dafs der Gedanke an die ja noch gar nicht zum Gesetz erhobene Liaison ausschlaggebend war, ist höchst unwahrscheinlich. Marc Aurel und die beiden Bittenden müssen aufserdem ein gut Stück von einander entfernt gewesen sein. Das widerspricht nicht nur der Technik Gryphius, sondern der Barockbühne überhaupt. Das ist mittelalterliche Art. Legt man aber die Bühne des geistlichen Schauspiels zugrunde, so ist alles klar und verständlich. Die Worte des Apollo weisen den Zuschauer auf das eben eröffnete geheime Gemach des Kaisers, auf das Cubiculum der Nebenbühne hin. Dafs dieses wie bei Josef Simon einen Vordervorhang gehabt hat, ist jetzt schon deutlich. Dorthin gehen also der Priester und Apoll, dem Gryphius übrigens einige Reden nimmt und sie, wie ihr Inhalt es fordert, passender dem Priester zuweist (V. 189 f. 204 f. 234). Sonst folgt Gryphius getreulich dem Text. Aufschlufsreicher sind seine Zusätze zu dem Chorus. Er allein nämlich hat die szenischen Anweisungen. So ganz im Sinn des Jesuitendramas sind diese Zufügungen, dafs sie nur aus der Anschauung stammen können; und doch, diese Mittel hat der Dichter für seine eigenen Stücke nie benutzt. Er kennt sehr wohl die Lichteffekte: „die Werkzeuge der Marter erscheinen“ und vielleicht auch die Bilder Petri und Pauli in den Wolken (V. 296 f.), aber er wufste, dafs seine Bühne solchen Anforderungen nicht gerecht werden konnte, und verzichtete auf unausführbare Vorschriften. Wir lernen daraus also nicht nur die immer wieder bestätigt gefundene plastische Anschauungskraft des Theatralikers, auch seine Vertrautheit mit allen Bühnenkünsten der Jesuiten und zugleich seinen Verzicht auf Forderungen, deren Erfüllung ihm die reale Bühne, für die er schrieb, doch nicht hätte erfüllen können. Zugleich geht aus dem Chor hervor, dafs die Hinterbühne wohl für ihn gebraucht wurde. Der Akt verteilt sich also auf Vorderbühne, Nebenbühne und Hinterbühne.

Der 2. Akt beginnt mit einem Bühnenbild; Marc Aurel ist da, vielleicht auch schon Felicitas. Der Schauplatz ist das kaiserliche Zimmer. Mit den letzten Worten der ersten Szene wird die Märtyrerin in den Kerker geführt und tritt unmittelbar darauf in diesen ein, in dem ihre Kinder versammelt sind. Auch das ist für die Barockbühne, wie für Gryphius, recht ungewöhnlich. Nehmen wir das kaiserliche Gemach wie in den Stücken Gryphius auf der Vorderbühne an, so mufs Felicitas direkt in den Kerker, auf die Hinterbühne, treten. Das ist nicht nur etwas ganz anderes, sondern das gerade Gegenteil, als wenn der Thronsaal sich in das Gemach wandelt oder umgekehrt. Es pafst aber gut zur Bühne des geistlichen Schauspiels. Felicitas wird aus der Nebenbühne nämlich über die Mittelbühne auf die andere Seite geführt, die wie in Josef Simons „Leo", „Mercia" oder „Zeno" den Kerker darstellt. Dazu stimmt vortrefflich, dafs der Kaiser noch eine Zeile der Fortgeführten nachruft, und dafs diese am Ende der zweiten Szene den zum Kaiser geführten drei jüngeren Söhnen zweieinhalb Verse nachbetet. Zu Beginn der 3. Szene mufs Marc Aurel wieder in seinem Gemach da sein und die Knaben kommen zu ihm. Diese werden endlich abgeführt: *in aulam abducite.*

Dieser Hof wird aber im folgenden Auftritt den vier älteren Brüdern gezeigt und Marcial spricht zu ihnen, kommt wohl vom Hof zu ihnen. Ist der Übergang von der 2. zur 3. Szene auf der üblichen Kulissenbühne nur gezwungen möglich, so könnte hier allerdings das Öffnen des Zwischenvorhangs aushelfen. Es wird wohl auch so gewesen sein, nur dafs die Mittelbühne den Hof darstellte, also der trennende Vorhang von Seitenbühne zur Mittelbühne etwas gelüftet wurde. Da am Schlufs des Aktes die Söhne in den Kerker geführt werden, so ist die Mittelbühne wieder für den Reihen der streitenden Kirche und der in den Wolken erscheinenden Engel frei. Der neue Akt beginnt mit einer Szene im Cubiculum, möglicherweise mit einem Bühnenbild. Wieder findet sich der eigentümlich jähe Übergang von der 1. Szene mit dem Befehl in der letzten Zeile (V. 52) zu der nächsten Szene, die sofort die Ausführung bringt. Das Bühnenbild mufs in diesem Falle sicher schon gestellt gewesen sein, Publius braucht nur hinüber

auf die Mittelbühne zu schreiten, um seine blutigen Tiraden zu beginnen. Die nun folgenden Ereignisse sind typisch für die Märtyrertragödie und erinnern aufs lebhafteste an Josef Simon. Es ist die übliche Situation, die etwa das Szenar eines 1650 in Aachen aufgeführten „Marcus und Marcellianus“ [1]) folgendermafsen beschreibt: „Fabianus gebeut den Christen gleich seinem Jupiter Weyrauch auffzuopfferen. aber vergebens: lasset sie deswegen hinrichten.“ Dann folgt der von Causinus in der Szenenüberschrift angekündigte und nach ihr im Text von Gryphius zugesetzte Knalleffekt ganz wie in Jos. Simons „Vitus“ (IV, 4): *omnia simul Idola corrunt prona in terram.* Das alles spricht deutlich für die Hinterbühne vor allem aber auch der Pfahl, an den Felicitas gebunden wird Er gemahnt gar stark an den 6. Kupfer zur „Katharina“. Sollte etwa in Erinnerung an die eben verfafste Übersetzung die Urfassung eine solche Szene besessen haben? Und ist es wirklich in anbetracht der hier vorgeführten Marter so unmöglich, dafs auch jene der „Katharina“ dargestellt wurde? Wie dem auch sei, bei Causin bleibt der Schauplatz bis zum Schlufs des Aktes derselbe. Aufschlufsreich ist noch Causins Überschrift zu den auch bei Gryphius in lyrischem Metrum übersetzten Versen der Felicitas (V. 301 ff.): *Canit palo alligata.* Auch bei Cormart kehren im „Heraklius“, „Polyeuct“ wie in der „Maria Stuart“ in Kerkerszenen duettmäfsige Verse regelmäfsig wieder und bei Gryphius sind sie vor der Hinrichtung typisch; aber auch bei Vondel scheint mir dieser Brauch schon vorzuliegen. Der Einflufs des Jesuitendramas in diesem Punkt ist jedenfalls unbestreitbar. [2]) Die Gegeifselten werden endlich in den Kerker zurückgeführt. die Hinterbühne aber mufs abgeräumt, also geschlossen werden. Daher bleibt für den Chor nur die Vorderbühne und merkwürdigerweise besteht er dieses Mal nur in dem Absingen eines vielstrophigen Liedes. Der 4. Akt beginnt wieder in Aurels Gemach. Mag die zweite Szene immerhin mit dem Abgang der Personen schliefsen. die Barockbühne reicht hier doch nicht aus. Die folgende Szene mufs nämlich

[1]) Bahlmann, Jesuitendramen der niederrhein. Ordensprov. S. 187.

[2]) Hans Steinberg, Der Reyen in den Trauerspielen des Andreas Gryphius (Diss. Göttingen 1914) S. 107 wendet sich mit Recht gegen die Vermischung von Binnenliedern und Schlufsreyen.

vor dem Kerker, also mit einer Art Bühnenbild beginnen. Die Schildwache, die bei Causin in der Szenenüberschrift fehlt, mufs da stehen. Wenn Furttenbach und die höfische Bühne mehrere Auftritte nacheinander auf der jedesmal veränderten Vorderbühne spielen liefs, so waren es wirklich Auftritte, von ganz anderem Bau als diese Szenenfolge. Sehr gut pafst das aber zu der mehrteiligen Bühne des geistlichen Schauspiels. Da braucht sich das Cubiculum auf der Nebenbühne nur zu schliefsen und auf der Mittelbühne safs oder stand der Wächter und konnte der Bischof mit seinem Vertrauten und Crispus auftreten. In der folgenden Szene schreiten diese drei dann in den Kerker auf der Seitenbühne, der nun enthüllt wird. Die letzte Szene spielt wieder vor dem Gefängnis, in das Crispus geworfen wird. In Josef Simons „Vitus" (V, 2) kommt eine ähnliche durchaus typische Szene vor. Die Erscheinung Christi (V, 1), der zu Vitus in den Kerker tritt, war von einer „musica caelestis" begleitet. Diese haben die Custodes gehört und bekehren sich (V, 2) dadurch zum Christentum. Auch für die „Felicitas" ist deutlich das Nebeneinander der Schauplätze ausgenutzt. Dadurch, dafs Crispus in den Kerker geworfen wird, und die Soldaten dann abgehen, ist die Mittelbühne wieder für den Chor frei geworden, der in diesem Fall einem allegorischen Zwischenspiel nahe kommt. Die Vorderbühne mag allerdings für die Erscheinung in den Wolken genügt haben, die selbstverständlich auf einer Flugmaschine erschien, wie auch schon der Angelus ex nube der 4. Szene nicht allzuweit hinten erschienen zu sein braucht. Der Schauplatz des 5. Aktes scheint wie jener der Geifselszene des dritten die Mittelbühne zu sein. Die Marterwerkzeuge und die ganze Gruppe werden wohl als Bühnenbild enthüllt. Wie Januarius zu Tode gequält wird verlegt Causin hinter die Szene. Seine Worte ertönen „hinter dem Schauplatz" (haec ex postscenio). Der Märtyrer wird sterbend auf den Schauplatz getragen. Das würde, wenn die Szene hinter dem Zwischenvorhang vor sich gegangen, nicht nötig sein. So hätte es etwa die Wandertruppe dargestellt: Die Tötung findet hinter dem zugezogenen Zwischenvorhang statt, der die Leiche dann enthüllt. Causin hat aber eben schon die ganze Mittelbühne in Gebrauch. Da wird dieser Märtyrer wie die folgenden seitlich abgeführt sein müssen. Das

kann nur nach dem Cubiculum zu geschehen, denn von der anderen Seite, „aus des Kerckers Höle“ (V. 101) werden die übrigen Opfer ständig herbeigeführt. Ihr schnelles Auftreten paſst recht gut zu unserer Verteilung der Schauplätze. Ebenso wird für Felicitas ähnlich wie im „Papinian“ das Schaffott herbeigebracht und das läſst uns wie dort den Schluſs ziehen, daſs der Ort die ganze Mittelbühne gewesen sein muſs. Auſserdem befiehlt der Kaiser ausdrücklich, die Leichen fortzutragen, damit die Bühne wohl nicht überfüllt wird. Wie die Köpfe des Vitalis und Alexander wird bei Gryphius auch die Leiche Sylviani „gezeiget“. Das wird doch wohl so gedeutet werden müssen, daſs sie wie die anderen Leichen vorher auf die Bühne getragen wird. Daſs der Zwischenvorhang hier den Toten enthüllte, stimmt gar nicht zur Situation, zumal Causin vorschreibt: *hac parte lacera membra Sylviani iacent.* Die Erscheinung am Schluſs des Stückes: *Januarii anima ex nube* ist wieder für das jesuitische Märtyrerstück typisch. Seien es die ermordeten Söhne des Königs in Josef Simons „Mercia“, die den Vater schnell noch bekehren oder im Achener „Marcus und Marcellianus“, deren beide Geister, die das liebe Publikum „vom Himmel herab“ ermahnen, „alle zur Verachtung der weltlichen und beständigem Eyffer der göttlichen Liebe.“ Dieser Typus des geistlichen Schauspiels, der in der feineren Struktur doch deutlich genug ausgeprägt ist, weicht von jenem der Stücke Gryphius' wesentlich ab. Auch in diesem Falle wie bei den Gibeonitern hat der Dichter wieder vor dem Original alle Ehrfurcht, bleibt bescheiden nur Übersetzer. Fortgelassen hat er die szenische Anweisung: *haec moribundus* (V, 130). Daſs Januarius sterbend auf die Bühne getragen wird, ist selbstverständlich (V, 10). Die Anmerkung *haec ex postszenio* (V, 96) veranlaſste Gryphius zu der Andeutung vorher: „Januarius wird hinweg geführet“ (V. 92). Das zeugt alles wieder für seine lebhafte Anschauung der Vorgänge auf der Bühne. Für dasselbe sprechen vor allem die vier ausmalenden Anweisungen zum ersten Chor (I, 277, 279, 285, 287). Die 5. Szene, die bei Causin erst mit Vers 384 beginnt, läſst Gryphius seinem Szenenbegriffe gemäſs, auch hier ist mit dem Auftreten Martials angefangen.

Trotzdem dies Stück in noch stärkerem Maſse als die

Josefs Simons einem veralteten Typus angehört, wurde es auf der protestantischen Schulbühne aufgeführt. Schon 1658 in Breslau, 1677 in Altenburg[1]) und 1705 noch wurde in Frankenhausen ein wohl auf Gryphius beruhendes Stück von der „gottseligen Felicitas Marter" als Festspiel verwendet.[2]) Schwer kann es allerdings nicht gewesen sein, das Stück für die zweiteilige Kulissenbühne der protestantischen Gymnasien zurechtzuschneiden. Es ist ja wie auch die Stücke Jos. Simons der neuen Art schon stark angenähert. Aber ist es bei den immerhin nur feinen Unterschieden der Typen nicht möglich, dafs Gryphius doch eine solche mehrteilige Bühne wenigstens manchmal vorgeschwebt hat, zumal sich doch nicht stets auf den ersten Blick die Verteilung der Bühnenfelder ergab? Das sicherste Kriterium jedoch, die Benutzung des Nebeneinanders der Schauplätze fand sich bei Gryphius nie. Im Schlufsakt des „Leo Armenius" bemerkten wir ausdrücklich, dafs der Dichter von einer anderen Bühne als der des römischen Stückes ausging. Bei dem besten Willen vermochten wir in diesem Erstling Gryphs nichts von einer Nachwirkung des Kollegium Anglorum zu finden. Die Verteilung der Schauplätze im letzten Akt der „Katharina" aber machte Schwierigkeiten. Diese lassen sich allerdings leicht auf vier Bühnenfelder aufteilen, aber damit ist gar nichts bewiesen, die beiden ersten Szenen enthalten dagegen geradezu einen Gegengrund. Bei dem Nebeneinander der Schauplätze des Zimmers der „Katharina" auf der Nebenbühne und dem Vorhof, auf dem ihre Verbrennung vor sich geht, auf der Vorderbühne, ist es ganz selbstverständlich, dafs das Frauenzimmer nicht nach der entgegengesetzten Seite abgeht, um den toten Leib zu bestatten, sondern dafs es zur Verbrennung, also auf die Mittelbühne eilt. Der Flammentod der Katharina ist aber vom Dichter gleichzeitig mit der vorigen Szene gedacht. Aufserdem war ganz sicher, dafs das Gemach des Abas auf der Vorderbühne gelegen haben mufs und der Audienzsaal auf der Hinterbühne. Diese Szenenfolge des 2. Aktes ist typisch für die zweiteilige Barockbühne, und ein Wechsel von Cubiculum auf der seitlichen Bühne, dem Saal

[1]) Lorenz a. a. O. S. 359.

[2]) B. Anemüller, Dram. Aufführungen i. d. Schwarzburg-Rudolfst. Schulen im 17. u. 18. Jahrh., S. 32f.

auf der Hinterbühne und wieder der seitlichen Bühne wäre recht unnatürlich. Vom „Cardenio“ käme nur der vierte Akt in Betracht. Nun pflegt bei dem geistlichen Schauspiel, wie es heute noch die Oberammergauer Bühne zeigt, nur der hintere Teil der Mittelbühne mit reicherer Dekoration ausgestattet und veränderlich zu sein. Die beiden Schauplätze, die wir im „Cardenio“ auf die Hinterbühne gelegt hatten, das reich ausgestattete Kircheninnere sowie der in eine Einöde sich wandelnde Lustgarten, würden, wie etwa die Magierszene des „Theoctist“ (I, 2) oder das auf der Hinterbühne gelegene Sacellum im „Zeno“ (4. Akt) recht anschaulich vorführten, selbst auf der Bühne des geistlichen Schauspiels auf der Hinterbühne gelegen sein müssen. Die Fensterszene des „Cardenio“ mag fremden Einflüssen zugeschrieben werden. Jedoch auch die ausgesprochene Kulissendekoration des Münchner Opernhauses konnte eine solche Szene ermöglichen; in holländischen Stücken, zumal den romantischen, etwa bei Brederoo, findet sie sich und scheint nicht aus der Gallerie, sondern vielleicht aus einem dahinter liegenden oder dem über der Tür der Vorderbühne befindlichen Fenster gespielt worden zu sein. Die „alterior pergula“ Josef Simons (Theoctist I, 2) braucht nicht das einzige Vorbild gewesen zu sein. Andererseits hatten die Jungfrauen an den Fenstern des „Karl Stuart“ ziemlich sicher in den auf der Galerie auftretenden Knaben im „Zeno“ ihr Vorbild. Aber abgesehen von dieser Einzelheit bot sich in jenem Stück nicht die geringste Nötigung zu diesem Bühnentypus. Vielleicht finden aber die Schwierigkeiten des „Papinian“ in der Verlegung auf die geistliche Bühne unerwartete Lösung? Dann müfste auf der einen Seite das Cubiculum wieder, das kaiserlich geheime Zimmer, auf der anderen Papinians Gemach liegen. Dadurch wäre allerdings das Vertauschen der Bühnenfelder im letzten Akt unnötig; nur tauchen statt der einen beseitigten Schwierigkeit gleich mehrere neue auf. Papinianis Lustgarten pafst nun einmal am besten zu der Vorderbühne, wie das Gemach des Helden zur Hinterbühne, ganz abgesehen von den Parallelen bei Wandertruppen und Furttenbach. Aufserdem findet sich nirgends eine Spur, dafs die Mittelbühne einen bemalten Zwischenvorhang besessen, was aber für diesen Fall notwendig wäre, da der folgende Auftritt unbedingt auf der

ganzen Mittelbühne spielt. Es galt für das geistliche Schauspiel die Regel, den Chor auf ihr auftreten zu lassen, da die seitlichen Bühnen keine Maschinerie besafsen. Nun verlangt leider jenes schwierige allegorische Zwischenspiel in des Kaisers Zimmer gerade die Versenkung. Dafs die Seitenbühne eine solche besessen, ist mir nie begegnet. Das Zwischenspiel, das doch im architektonischen Bau des Stückes einen wichtigen Platz einnimmt, so an die Seite zu drängen, wäre recht ungeschickt, nicht minder gilt dies von dem Schlufs des Aktes, der dann auf der anderen Seite stattfinden würde. Nun hat das Märtyrerstück, das am liebsten mit einer Apotheose endigt, die Tendenz, die Schlufsszene auf die ganze Mittelbühne zu legen. Das ist ja allein schon vom Standpunkt äufserer Wirksamkeit fast selbstverständlich. Die letzte Szene würde dann aber überhaupt nicht die Nähe der Hinterbühne mit den Leichen ausnutzen. Nur deshalb, um Papinian auf der anderen Seite enthaupten zu lassen, während der Kaiser auf der Mittelbühne bleibt und auf diese Weise also nichts sieht, diese Bühnenform anzunehmen, ist unwahrscheinlich, zumal das in den Märtyrerstücken gerade auf der Mittelbühne vorzugehen pflegt. Bedenklich ist aufserdem, dafs Papinians Gemach in so ausgesprochner Weise zwei Türen, eine nach aufsen und eine nach innen führende, besessen haben mufs, während ich in beiden Szenen im Cubiculum auf der Seitenbühne nur eine Tür deutlich benutzt fand.

Gegenüber all den Zeugnissen, die so laut für die Barockbühne sprechen, ist gar kein Zweifel daran mehr möglich, dafs nicht die Bühne des geistlichen Schauspiels Gryphius als seine Bühne vorgeschwebt haben kann. Alle theatralischen Einzelheiten aufserdem, mit denen die Jesuitenbühne nachweislich in ihm fortwirkt, hat er der verwandlungsfähigen Hinterbühne der Stücke, die für die Passionsbühne geschrieben waren, entnommen, und jene war gerade das neue, das Barockelement in dem mittelalterlichen Bau des geistlichen Schauspiels. Die Barockbühne schwebte Gryphius vor. Die holländische Bühne stand ihr wie die der besseren Wandertruppen nahe. Beide bereiteten ihn zu rechter Empfänglichkeit für Eindrücke dieser Art vor. Der moderne Bühnentypus des Jesuitentheaters gab ihm mannigfache Anregung. Aber trotz allem, er schlofs sich

keinem dieser drei, noch — wenigstens in den Tragödien — der Prunkoper an. Nicht für den Hof schrieb er seine Trauerspiele, noch für die Jesuiten. Es spricht daher für seinen klaren auf Wirklichkeit und Wirksamkeit gerichteten Blick, dafs er nicht die glänzende Ausstattung dieser Bühnen zugrunde legte. Jedoch auch nicht für den Pöbel und seine Bühne, die der Wandertruppen, hatte Gryphius seine Stücke berechnet, sondern ein literarisch geschultes, wohlgebildetes Publikum hatte er im Auge. Das verlangten seine Worte und Gedanken; er bot ihnen zu dieser schweren Kost in steigendem Mafse reichlicher werdende Handlung, wenn auch eben nicht mehr, als diese Bühne der Gebildeten zu leisten vermochte. Das war mehr, als die fahrenden Komödianten zu leisten imstande waren, es war weniger, als die Jesuiten- oder Opernbühne bieten konnte, es war ein Mittelding zwischen beiden und diese Mischung zeigt nur der volkstümliche Typus der protestantischen Schulbühne.

Vierzehntes Kapitel.

Zusammenfassung.

Nunmehr hat sich der Kreis unserer Beweisführung geschlossen. Aus den in den Tragödien selbst zu findenden Anzeichen hatte sich ergeben, dafs jedes Stück sowohl literarisch aus einem einheitlichen Grundgedanken, als auch theatralisch aus einer einheitlich zugrunde liegenden Bühnenvorstellung entsprungen wie durchgeführt ist. Deutlich liefs sich jedesmal eine ganz konkrete Einrichtung herauslesen und Szene für Szene trug einen Stein nach dem andern herbei, so dafs sich endlich ein einheitliches Mosaik gebildet hat. Ferner schlofs sich jede Tragödie an die übrigen an, dieselbe Bühnenvorstellung erwies sich bei allen zugrunde liegend. Das zeugt für die Klarheit, mit der das Theater selbst in Kleinigkeiten dem Dichter stets vor Augen stand. Nirgends liefs sich ein Hineinragen von Erinnerungen an fremdartige Bühnentypen feststellen, die Gryphius etwa in der Erinnerung hängen geblieben waren und die er nun, der verlästerte „Buchdramatiker“, einfach hineingeklebt hätte. Im Gegenteil, bei allen literarischen „Anregungen“ hatte er stets gerade das Bühnliche in seiner Art, nach seiner Bühnenvorstellung umgebildet. Diese schien uns konstant zu bleiben, wenigstens in dem Sinne, dafs sie dieselbe Richtung einhielt. Es wäre nicht schlagend, wenn eingewendet würde, während der verhältnismäfsig kurzen Spanne Zeit, die die Entstehungsjahre der Tragödien umfassen, sei eine Entwicklung doch unwahrscheinlich. Dagegen spricht nicht allein das formale wie theatralische Weiterbilden des Reyens,[1]) nein auch die Ausgestaltung der Handlung. Andererseits besteht gerade die Bedenklichkeit, dafs seine Stücke in einer Epoche abgefafst

---

[1]) Gut von Steinberg herausgearbeitet, besonders S. 81 ff.

seien, in der alles im Schwanken, ja in völligem Ruin sich befunden habe. In der Tat ist das gerade das Problem: welcher der vielfältigen, miteinander wetteifernden Typen liegt den Tragödien Gryphs zugrunde? Die Vorfrage allerdings mufste zunächst gelöst werden, liegt jedem Werke überhaupt eine eindeutige Bühnenanschauung unter. Bemerkenswert ist es schon, dafs alle offensichtlich einer nah verwandten entsprungen zu sein schienen.

Als Fortentwicklung derselben Bühnenanschauung durften wir die Zunahme der Ausstattung ansprechen. Könnte das eine Folge zunehmender Bühnenfremdheit sein, ein Überwiegen der Phantasie gegenüber den Beschränktheiten der damaligen realen Bühnen? Ein Umblick unter der zeitgenössischen Dramenproduktion belehrt uns eines anderen; trotzdem es ja die Zeit der „Gelehrtendichtung" sein soll, der vollständigen Entfremdung von Bühne und Drama. Jedoch auch die tatsächlichen Bühnenzustände sagen etwas ganz anderes aus. Würde es sich bei den Tragödien Gryphius' lediglich um Produkte spielerischer Phantasie ohne Bezug auf die tatsächlichen Theaterzustände handeln, so wäre die bei aller Eindeutigkeit der Richtung doch geringfügige Fortbildung der Bühnenanschauung nicht verständlich. Nun liegt sie aber gerade in der Linie der Entwicklung der realen Bühne der Zeit. Volles Gewicht erhält diese Tatsache erst im Zusammenschlufs mit den anderen Gründen. In ganz auffälliger Weise fanden sich dieselben Dekorationen immer wieder verwendet. Wäre es auch voreilig, daraus schliefsen zu wollen, dafs der Dichter nur für die Einrichtung einer einzigen wirklichen Bühne seine Stücke schrieb, sich an den dort vorhandenen Fundus von Dekorationen halten mufste, so dürfte das wohl unbestreitbar daraus entnommen werden, dafs ein tatsächlich vorhandener Bühnentypus ihm ständig vor Augen gestanden haben mufs. Auf ihn nahm er bewufst Rücksicht, wie es das häufigere Vorkommen von Flickszenen, besonders lehrreich und beweiskräftig in der Umarbeitung seines eigenen Stückes, des „Carolus Stuardus", erweist. Aus der Verwendung der Mittelgardine, des vorderen Vorhanges, der Eigenart der Verwandlungen, den Effekten, nicht zum mindesten aus der gesamten Szenenführung hatten wir die Eigenart der ihm vorschwebenden Bühne erschlossen; es war

die der reicheren protestantischen Gymnasien. Die Lebensumstände des Dichters bestätigen sehr wohl dieses Ergebnis. Andererseits aber warnen sie uns auch, allzu blindlings dem Zeugnisse der Tragödien selbst zu vertrauen; denn Gryphius hatte so viel gesehen, ehe er selbst Dramen zu schreiben anhob, dafs Gegenproben doch erwünscht sind. Die Unterschiede der verschiedenen Bühnentypen der Zeit sind ja nicht immer so gewaltig, dafs nicht manches auch auf einer anderen als der Schulbühne an sich denkbar wäre.

Zu der Gegenprobe, ob wir bei aller guten Absicht, nichts in die Tragödien hineinzusehen, nicht doch Gegengründe übersehen oder ungerechtfertigt beiseite geschoben haben, sahen wir uns zunächst nach Berichten über Aufführungen jener Werke um. Trotzdem wir das Bedenken nicht verhehlen wollen, dafs es ganz dem Zufall überlassen blieb, Nachrichten von solchen Aufführungen zu erhalten oder zu vernichten, so war immerhin beachtenswert, dafs wir meist von Schulen hörten, die Gryphius aufgeführt hatten, oder höchstens von ihnen ganz nahe stehenden Bühnentypen. Eine an sich vollgültige Bestätigung unseres Resultates soll das gewifs nicht genannt werden, aber in Hinblick auf die schon angeführten Gründe, vor allem jedoch auf die noch folgenden ist es doch eine bemerkenswerte Feststellung. Das endgiltige Experiment auf unsere Hypothesis ist die Konfrontation mit den anderen Bühnentypen direkt, und zwar besonders an der Hand von Bearbeitungen. Darin tritt deutlich zutage, was diese bedurften, was von der Originalfassung gerade ihrer wesentlichsten Eigentümlichkeit widersprach. Auf diese Weise erlangten wir endlich entscheidende Aufschlüsse über die Stellung der Tragödien zur höfischen Saalbühne wie zu jener der Wandertruppen. Andererseits liefsen vor allem seine Übersetzungen je eines Stückes des holländischen wie des jesuitischen Theaters die Eigenart seiner Bühnenanschauung von der jener Dichter deutlich absetzen. Auf all jene Bühnentypen lassen sich die Tragödien des Andreas Gryphius schlechterdings nicht einheitlich aufteilen, sie müfsten oft recht beträchtlich umgearbeitet werden, so dafs sie gerade ihren eigenartigen Charakter als Bühnenwerke verlören, also ihres vom Schöpfer in sie gelegten Sinnes sich begäben. Ungezwungen liefsen sie sich einzig auf dem

durch die Bühne des protestantischen Gymnasiums repräsentierten Typus darstellen. Was die Lebensumstände nahelegten, was die Nachrichten über Aufführungen bestätigten, was vor allem aus dem Befragen der Stücke selber hervorgegangen war, dasselbe also bestätigt die Konfrontation mit den übrigen Bühnentypen: dem Dichter stand während der ganzen Ausarbeitung seiner Tragödien stets die reale Schulbühne der protestantischen Gymnasien vor Augen, die zu sehen er dauernd die meiste Gelegenheit hatte.

Überraschend stimmen dazu die Zahlen der in den Stücken verwendeten Personen. Zu den 14 Sprechern im „Cardenio" kommen im „Leo" noch 6 Verschworene, 10 Richter und 1 oder 2 Trabanten, so daſs mit dem nach alten Brauch mitgezählten *Trommeten-Blaeser* 33 Personen zu deklamieren haben. Dagegen begnügt sich die „Catharina" mit 15, während der „Carl Stuart" von 16 auf 24 vermehrt ist, ähnlich den 22 des „Papinian". Die „Gibeoniter" zählen nur 9 Personen, wie Vondel überhaupt sich durch geringere Zahl von Sprechern aber auch von Figuranten unterscheidet. Seine „Maria Stuart" verlangt 6, „Peter en Pauwels" 11, „Salomon" 9; Hoofts „Geeraerdt van Velsen" immerhin 17 Schauspieler[1]). Vondel hält sich mehr an die antike Art. Weniger an die 8 Personen des „König Oedipus" etwa als an Seneca, dessen gleichnamiges Stück ebenfalls 8, seine „Medea" und „Hercules" nur 6, „Tyestes" 7, „Phädra" nur 5 Personen, die „Troades" aber 10 und 2 Schweigende zählen; 2 Schweigende finden sich auch in den unsicheren, dem „Agamemnon" (9 + 2) und dem „Hercules Oetaeus" (7 + 2). Bei Plautus und Terenz sind 12 bis 14 Schauspieler Durchschnitt („Trinummus" hat 9). Mit geringem Personal konnten die Wandertruppen das Stück von „Julio und Hippolyta" oder vom „Königssohn aus England" (6 Pers.) oder vom „Verlorenen Sohn" (9 Pers.) bestreiten. Ihre „Esther" stellt höhere Ansprüche, nämlich 12, der „Fortunatus" 13 Personen, während

---

[1]) Hinsichtlich der Personenzahl scheiden sich die holländischen Klassizisten, wie Coster, Hooft und Vondel, mit 10—12 Personen, die auch selten mehr als 3 Spieler sich am Dialog beteiligen lassen (Vossius, Institut. Poet. II, 2—22 nach Horaz, Ars poet., V. 192) von dem realistischen Volksdrama mit 20 Personen und vielen Statisten, die jedoch auch den klassizistischen Hauptpersonen das übliche Relief geben.

zur „Comoedia von Jemand und Niemand“ der Aufwand von 21 Agenten gehört. Die einzig erhaltene späte Fassung des „Hamlet“ mit dem 4 personigen Prolog und der Abteilung der stummen Personen verlangt 24. Mehr fordert auch die „Susanna“ Rebhuns nicht, Heinr. Julius nur 21. Des Braunschweigers Spiel von „Buhler und Buhlerin“ begnügt sich mit 17, sein „ungeratener Sohn“ mit 18, wozu stets noch der Prolog- und Epilogsprecher hinzukommen. Mehr verlangte auch Jacob Ayrer nicht („Schöne Phaenicia“ 17, „Sidea“ 16). Noch anspruchsloser sind die Komödien „von einem Wirthe“ (13) und von „Vincentio Ladislao“ (12). Das „Friede wünschende Teutschland“ Rists verlangt 24 Sprecher, ebenso wie Christ. Weises „bäurischer Macchiavell“, dessen Zwischenspiel 23, dessen „böse Catharine“ 37 Mitspieler fordert. Gryphius scheint demnach in einer Tradition zu stehen, nicht aber in der Nachfolge der Komödianten noch Vondels, sondern in der volkstümlichen Richtung. Die „Felicitas“ weist genauere Richtung, sie hat im Urtext 18, in der Übersetzung 19 Personen, weil die *Schildwach* zugefügt ist. Die Aufschwellung des „Carl Stuart“ zeigt die Tendenz zum gröſseren Personal, und gleich die Höchstzahl des „Leo“ läſst schon deswegen solch Stück für Wanderbühnen ungeeignet, desto erwünschter aber für die Schulbühne erscheinen. Im allgemeinen wird ja die oberste Klasse die wichtigen Rollen bestreiten. So war es ja auch Brauch bei den groſsen Aufführungen der Jesuiten. Da fragen wir uns, wie es mit der Frequenz der Oberklassen in einem Gymnasium mittlerer Gröſse bestellt gewesen sein mag. Leider lassen uns die Schulgeschichten, nicht selten auch die Urkunden im Stich. Soweit sind wir aber glücklicherweise gerade für Fraustadt berichtet, dass die jährliche Schülerzahl um 1607 mindestens 200 Schüler betragen hat[1]). Sie stieg so beträchtlich gegen 1630, daſs Klassen geteilt, auch von der obersten noch eine obere Abteilung abgezweigt werden muſste. Die Zahl der Lehrer stieg von 5 auf 7. Da dürfte wohl für die oberen Klassen eine Frequenz von 40 als Mindestzahl anzunehmen sein. Demnach hätte un-

[1]) Friebe, Gesch. d. ehemal. Lateinschulen Fraustadts (Progr. Fraust. 1894) S. 7. Für Spandau kann man 150 als Frequenz des 16. Jahrh. berechnen (Lamprecht, Die groſse Stadtschule von Spandau, S. 30, Progr. Gymn. 1903).

gefähr die Hälfte der Klasse die Sprechrollen besetzt. Ganz ähnliches Gesicht zeigen die Verhältnisse eines mittleren Jesuitengymnasiums wie das Triers [1]). 1633 zählte die Rhetorikklasse 50 Schüler, im Pestjahr 1635 das ganze Gymnasium 320, 1663 über 400, 1665 sogar 500 Schüler. Während bei einer Aufführung zum Schulanfang 1645 von den 24 praecipuae personae 3 Rhetores, 11 Poetae (zweitoberste Klasse), 10 Grammatici waren, sind 1654 von den 54 doch 20 Humanistae, 11 Syntaxistae, 4 Secundani, 9 Infimistae [2]). Wenn die oberste Klasse allein einen „Christus crucifixus" aufführt, so sind 24 Darsteller nötig [3]). 1716 bei der Aufführung eines „Mauritius" stellt die Rhetorikklasse sogar 67 Darsteller; aufserdem zieht man als *musicus* einen Syntaxisten und 8 *acclamatores ex Infima* heran [4]). So verteilen sich die Mitwirkenden auf viele Klassen und die Statisten sind nicht selten zahlreicher als die Sprecher, so dafs die Gesamtzahl auch mittlerer Anstalten oft an die Hundert reichte. Hatte ihr Theoretiker der Frühzeit 1594, Pontanus, noch 14 als Höchstzahl angegeben, so setzte 1631 Donatus die Zahl auf 50 schon herauf, 1657 gibt Masen überhaupt keine Ziffer mehr an [5]). Auch auf der protestantischen Schulbühne war 30—40 die übliche Zahl, wobei eben die Klassenfrequenz mitbestimmend gewesen sein wird.

Dafs Gryphius wohl auch an Aufführungen der gesamten Anstalt dachte, beweisen schon seine Kinderszenen, Glanzrollen für hervorragend Begabte der frühen Jahrgänge. Aber auch die Gesamtzahl der Mitwirkenden weist darauf hin. Diese ist allerdings nicht ganz leicht herauszurechnen, denn die Chöre sowohl als besonders das Gefolge läfst sich je nach Mitteln und Wünschen karg oder reichlich besetzen. Die Kupfer zur „Catharina" vermögen uns da einigen Anhalt zu bieten. *Defs Königs aufs Persen Hoffeleute,* womit die Aufzählung der *stummen Personen* beginnt, umfafst nach dem 3. Kupfer 6 Personen,

[1]) Alfons Fritz, D. Trierer Jes.-Gymn. (Zeitschr. d. Aachen. Geschichtsvereins = Gymn.-Progr. 1906) S. 55.

[2]) Fritz, S. 223.

[3]) Fritz, S. 224. — Ähnliche Resultate ergibt z. B. Trier. 1718 „Sigfrid und Genofeva": 35 meist Rhetor., 1724: 46, 1726: 73, 1740: 53 Mitspieler. Vgl. Roder i. d. Festschrift d. Friedr. Wilh. Gymn. (Trier 1913) S. 280 ff.

[4]) Fritz, S. 225.

[5]) Vgl. Kap. 1 meiner „Geschichte des Jesuitentheaters".

das *Hoffgesinde des Reufsnischen Gesandten* nach der Rangordnung genau abgestuft 4 Personen. Dazu kommen die *zwey Verschnittenen,* die ich mit den Trabanten des 3. und 4. Kupfers identifizieren möchte [1]). Ebensoviel mag man mindestens den *Henckern* zubilligen, während die Soldaten und Henker (S. 226) des Blutrichters, sowie die Diener des Gesandten (S. 244) nicht besonders im Verzeichnis aufgeführt sind, vielleicht mit dem Hofgesinde des Gesandten und den Trabanten bestritten wurde. Das gäbe also mindestens 14 Statisten. Hierzu kommen noch die Chöre. Der 5. Kupfer zeigt Tod und Liebe mit den 8 Tugenden. Das wird wohl besonders einstudiert gewesen sein. Denn mehrere Rollen einer Person aufzubürden widerspräche ja der Absicht einer Schulschaustellung, bei der nicht nur bei Christian Weise in Zittau recht viele mitmachen und sich zeigen wollten. Wie sollen wir nun die üblichen Chöre berechnen wie den Reyen des *Frauenzimmers?* Es sprechen beim Abschied 4 Jungfrauen (IV, 4 S. 229), dazu kommen die 3 Hoffräulein, so dafs 6 oder 7 verfügbar sind. Für ein einfaches Strophenlied reicht das sicher aus wie am Ende des 3. Aktes, ob auch für geteilten Gesang im 1. Akt? Allerdings heifst es in einem 1717 zu Fraustadt [2]) von 40 Schülern aufgeführten „Onias“: *Im Inter Scenio preisen 6 Lehrbegierige Knaben Class. IV. in kurtzen Versen die Demuth. . . .* Am Schlusse des 2. Aktes *bewundern sich 6 Knaben Class. III. über die geprüfte Demuth.* Das Stück schliefst: *4. Cammer-Fräule bringen in Versen Geschencke, und beschlüssen mit einer jauchzenden Arie.* So wollen wir uns durch Nachrichten über besonders üppige Besetzungen jesuitischer Prunkaufführungen der ganz grofsen Gymnasien nicht zu allzu grofsen Vorstellungen verleiten lassen. Auch die *6 Ephebi* in Joseph Simons „Leo Armenus“ (Abdruck S. 122) mögen uns bescheiden machen [3]). Es

[1]) *„2 Schildwachen“* gibt auch der „Hamlet“, dessen Fassung m. E. unter dem Einflufs von Gryphius direkt oder der von ihm ausgehenden Tradition (Papinian!) steht. Dazu unter „stumme Personen“: *Trabanten — Hofdiener.* Auch der Prolog der Nacht in der Schwebemaschine mit den 3 Furien erinnert auffallend an Gryphius.

[2]) Friebe, S. 32/34.

[3]) Vondel, der laut eigner Anweisung seinen „Rey“ *van de priesteren gesongen en van speelluyden gespeelt* (Werke, hrsg. von Lennep, Bd. 3, S. 654) haben wollte, begnügte sich mit 4 Sängern (Kollewyn S. 67).

bliebe für unsere Berechnung der „Catharina“ noch der Chor der ermordeten Fürsten. Ihre Zahl ist ebensowenig zu ermitteln wie die der verstorbenen englischen Könige im „Carl Stuart“ (I. A.). Besetzen wir ihn wegen seiner odenhaften Form mit 6 Sängern, so sind aufser den 15 Sprechern, 14 Statisten noch 20 Sänger notwendig, so dafs dieses nicht sehr reich ausgestattete Stück fast 50 Personen fordert.

Zu den 14 Personen des „Cardenio“ müssen wir für den Reyen der bononensischen Jugend wieder 6 Knaben einer niederen Klasse rechnen. Der zwischenspielhafte Chor (III. A.) der Zeit, des Menschen und der 4 Jahreszeiten gibt ebenfalls 6 Personen. Das ganze Stück forderte demnach keine Statisten, nur 12 Personen für die Chöre, im ganzen 26 Mitwirkende. Die übrigen 3 Tragödien fordern über die doppelte Zahl an Besetzung. Das Personenverzeichnis zum „Leo“ zeigt, dafs aufser den sprechenden *Trabanten* (mindestens 2) noch sonstige kaiserliche Leibdiener nötig sind. Setzen wir für sie ebenso wie für die *Nachrichter* nur je 2 an, so kommen zu den 36 Sprechern und den 2 stummen Agenten, Knabe und Gespenst, noch diese 4 Personen, sowie der Chor der Hofeleute mit 6 und der Wechselchor zwischen Priester und Jungfrauen mit 8 bis 12 Personen, im ganzen an 60 Mitwirkende. Dieselbe Zahl erreicht der „Papinian“. Die *unterschiedenen Hauptleut* als Gefolge werden auf dem Titelkupfer der Ausgabe von 1663 als 5 um den Kaiser bei der Hinrichtungsszene gruppierte Krieger vorgeführt. Die *Schergen* stehen doch links seitlich, es sind 3. *Papiniani Diener* tragen die beiden Bahren, sind folglich wenigstens 4. *Plautiae Staats-Jungfern* sind sicher 2, ebenso die *geflügelten Geister*, die den Ambos bringen für die 3 Rasereyen. Setzen wir mit je 4 noch die bei Gryphius notierten *Frauenzimmer der Kayserin, das römische Frauenzimmer, der Kayserin Cämmerer und Kammerbediente*, so kommen 35 Personen mindestens zu den 22 Sprechern hinzu; 57 im ganzen. Dabei sind ebenfalls mit 4 Personen angesetzt die *Edelknaben* (I. A.), die der St. Galler Druck bezeichnend die *Hofe Juncker* bezeichnet. Am Rande sind dort zunächst *Otthmer Appenzeller, Benoni Dachselhofer alternatim* vermerkt, nachher *Marx* und *Ulrich Haltmeyer*, also 4 Personen, im 3. Akt singen aber andere, und zwar stehen beim ersten Satz

nur zwei Namen, was das Vorwort bestätigt. Ob das für Gryphius bindend ist, wage ich zu bezweifeln. Denn auch sonst musste man sich nach der Decke strecken. Man mufste *die Sprüche abkürtzen, oder dasjenige so bey uns vngebräuchlich oder nicht gern gesehen wirt, wie die Geister vnd Höllische Furien* auslassen. 3 Männer übernehmen im letzten Akt die Worte des römischen Frauenzimmers und der Bedienten, 2 andere ebenfalls als *Räthe* kostümiert vertreten den Reyen der Themis mit den Rasereyen (II. A.). Chöre einzustudieren blieb dieser Liebhabervorstellung wohl nicht Zeit. Wieweit Musik überhaupt beteiligt war, darüber schweigt das sonst so gesprächige Vorwort sich aus. Personenmangel herrschte wohl insofern, als eine bestimmte Anzahl patrizischer Teilnehmer nur zur Verfügung stand. Daher wurden einerseits die Darsteller von Nebenrollen noch mit Statistendiensten beladen, andrerseits wurde deren Zahl reich bemessen. Papinian bekommt einen Vertrauten für die lange Erzählung am Anfang, einen Hofmeister und einen Geheimschreiber, Kaiserin Julia einen Hofmeister; ein *Cantzler* ist auch noch vorhanden, Thrasullus und merkwürdigerweise auch Laetus fehlen. Es gibt aber 7 geheime Räte des Bassian, *6 Obristen aufs dem Laeger*, 2 geheime Räte Julias, aber nur eine Kammerjungfer, *2 Hauptleut* und *4 Edelknaben*; dazu Prolog und Epilog. Papinians Vertrauter mufste aufserdem Geheimrat beim Kaiser und dann bei Julia spielen. Papinians Geheimschreiber war im Nebenamt 4. Kaiserl. Rat. Obrist, Hauptmann und geheimer Rat sind meist vereinigt. Die 4 Edelknaben sind nur im Chor beschäftigt (I. A.), während die beiden Ersatzmänner der anderen Chöre Nebenrollen haben (Obristen und Räte). Jeder Chor hat andere Besetzung. Als Jüngster der Comparserie wird der 14jährige Hans Joachim Haltmeyer genannt, der Darsteller des Sohnes Papinians. Sein Vater, Beisitzer des Stadtgerichts ist der erste der *3 Obmannen* und hat nach dem Vorwort die Aufführung unterstützt und wohl ihre Erlaubnis ermöglicht, denn er war nicht nur einflufsreicher Stadtbeamter, sondern hatte selbst für die Zünfte einst ein Trauerspiel „aufgesetzt“. So sind es lauter einwandfreie Teilnehmer aus angesehenen, oft verwandten Familien und — was für uns wichtig zu merken ist — über 14 Jahre alt, aber doch Jünglinge alles. Mit Prolog und Epilog waren es 25 Mitspieler in 40 Rollen.

Im „**Carl Stuart**“ macht schon bei der Bearbeitung der redenden Personen der Umstand Schwierigkeit, dass im Text nur ein holländischer (III, 8) und ein schottischer Gesandter (III, 10) vorkommt, während im Personenverzeichnis der Plural verwendet wird. Sind da 2 wie in der „Catharina“ zu denken? Wie dort haben sie auch Diener gehabt (zusammen 8). 2 Trabanten wird die *Leibwache des Feldherrn* umfassen (III, 4 V. 137 S. 404). Der *Stats-Jungfern* sind nach ihrem Sprechen 8 (S. 465 f.). Die Edelen, welche dem König aufwarten, sind nach ihrer Verwendung (II, 3 besond. S. 386 f.) eher 4 als 2. *Krieg, Ketzerei* usw., *die der Rache nachfolgen* sind 8 (V, 4). Hinzu kommt *Dorifslav vermummet.* Das macht 31 Statisten. Von den Chören müssen wegen des odenhaften Baues die ermordeten englischen Könige (I. A.) wie die Syrenen (II. A.) wohl mit je 8 angesetzt werden, trotzdem nur 7 sprechen (V, 4 S. 468/9). Zu dem allegorischen Zwischenspiel des IV. Aktes gehören aufser der Religion 9 Ketzer. Ob der Chor der englischen Frauen und Jungfrauen von anderen als den 8 Staatsjungfrauen gesungen wurde, lasse ich dahingestellt. Es kommen jedenfalls zu den 28 Sprechern und 30 Statisten noch wenigstens 26 Sänger hinzu, so dafs diese Staatsaktion 84 Personen erfordert. Dazu kommen noch die 3 stummen Bilder, die auf Massenwirkung angewiesen sind: so wird die 2. Fassung ein pompöses Bühnenstück für eine nicht gerade ärmliche Schulbühne, vergleichbar den Stücken eines Avancinus in Wien.

Dafs in solchem Falle mehrere Klassen mitwirkten, ist offenbar. So wird wohl jede Vertooning einer Klasse übertragen worden sein, was zugleich auf eine nicht zu geringe Ausdehnung der Hinterbühne schliefsen läfst. Rein faktisch läfst sich für die zum allegorischen Zwischenspiel ausgeweiteten Chöre, die als theatralische Akzente an entscheidenden Punkten der Handlung stehen (vor der Katastrophe und nach dem Mord im „Papinian“ II. A.), die Neigung zu einer gröfseren Anzahl von Personen feststellen, gern 10: Religion und 9 Ketzer („Carl Stuart“, IV. A.), Tod, Liebe und 8 Tugenden („Cath.“ IV. A.), die Rache mit 7 Geistern der ermordeten Könige und 8 Furien („Carl Stuart“ V, 4). Im „Cardenio“ (III. A., der IV. A. enthält die Katastrophe!) genügen 6, im „Papinian“ (IV. A.) sogar 3 Rasereyen dazu der Geist des Severus. Soll man im Aufsteigen von 4 zu

6 nach 10 Nachklänge vom Anwachsen der Chöre sehen? Zahlen wie die Strafsburger sind natürlich Ausnahmen[1]). Aufserdem sind uns die erwähnten Nachrichten vom Fraustadter Gymnasium Zeugnis, dafs die Chöre wohl auch anderen Klassen häufig überlassen wurden, schon aus Personenmangel. Deutlich weist die Art ihrer Charakteristik darauf hin: Edelknaben („Hofejunker Papiniani", bononiensische Jugend im „Cardenio") werden aus unteren Klassen genommen sein, wir denken an die Berichte jesuitischer Annalen über Syntaxistae und Secundani; in Aachen werden im 18. Jahrh. die Tänzer besonders aus diesen Jahrgängen genommen, sie wurden ja in allegorischen Zwischenspielen, die sich aus den Chören entwickelt hatten, verwendet[2]). Ebenso werden die Frauenstimmen auf jüngere Klassen hindeuten, besonders wenn noch ein Wechselgesang vorliegt wie der von Priestern und Jungfrauen („Leo" IV. A.) oder von Frauen und Jungfrauen („Carl Stuart" III. A.); auch der Chor der Syrenen läfst auf hohe Stimmen schliefsen („Carl Stuart" II. A.). Priester, Ketzer, wohl auch die Geister lassen auf tiefe Stimmen schliefsen. Aus dem Bau der Chöre, besonders der fortlaufenden Liedform und der dreiteiligen Odenform, Schlüsse über die Besetzung zu ziehen, erlaubt die einfache Tatsache nicht, dafs dieselben Personen in beiden Arten singen („Leo" Höflinge Ode I. A., Lied II. A., Ode III. A.). Die Jungfrauen der Catharina wechseln auch ab und singen im I. Akt eine Ode, im III. Akt ein Lied. Die Geister können es kunstvoller, sie singen stets odenhaft („Cath." II. A. und „Carl Stuart" I. A.), ebenso die Syrenen („Carl Stuart" II. A.). Im Gegensatz zu den Hofleuten („Pap." III und „Leo") singen die Jünglinge des „Cardenio" an allen drei Stellen, ebenso Papinians Edelknaben nur liedhaft. Ob ihre Zahl geringer war, darf nach dem bisherigen bezweifelt werden; es bleibt nur die Erklärung aus dem Alter: es waren Infimisten. So löst sich endlich die vom Inhalt her als unenträtselbar erscheinende Frage nach

---

[1]) In der „Medea" 1598 bestand der Chor der Argonauten nach dem Eintrag des Leiters, des 'musicus ordinarius' der Anstalt, Christoph Thomas Walliser, aus 24 Diskantisten, 14 Altisten, 18 Tenoristen und 17 Bassisten (Bähre, Festschrift S. 372; Jundt, Progr. S. 42).

[2]) Fritz, S. 228 f., vgl. mein Jesuitentheater Kap. 6.

dem Stil der Chöre als regisseurhafte Vorsorglichkeit![1] Damit wird auch durch dieses letzte kleine Ergebnis unsere Grundhypothese erhärtet: Gryphius schrieb nicht lebensfremd für ein unbekanntes Publikum, sondern er schaute seine Stücke auf der realen protestantischen Schulbühne seiner Zeit und seiner Umgebung.

Durch diesen Beweis erfährt natürlich die Einschätzung Gryphs als Dramatiker entscheidende Veränderung. Es geht nicht länger an, von ihm als Buchdramatiker zu reden, die Fabel von der weltfremden Gelehrtenpoesie trifft für diese Zeit überhaupt noch nicht zu. Mit dieser scheinbaren Erhöhung und Rettung des Schlesiers ist aber doch eine verschärfte Beurteilung seiner Werke erforderlich als wirklicher Dramen, die auf alle Eigenart ihrer Gattung Anspruch erheben. Gryphius ist nicht blofs der elende Rest dessen, was ungünstige Zeitumstände uns von einem Shakespeare übriggelassen, sondern das, was uns statt seiner beschert wurde.

---

[1] Im übrigen bleiben die Beobachtungen von Hans Steinberg zu recht bestehen (Die Reyen i. d. Trauersp. d. A. Gr. Diss. Göttingen 1914).

III. Teil.

Die Bühne der Komödien des Andreas Gryphius.

Das für die Tragödien gefundene Ergebnis darf nicht ohne weiteres auf die Komödien übertragen werden. Unsere Kenntnis der Lebensumstände sowie der allgemeinen Kultur und der davon abhängigen Theaterverhältnisse müssen uns direkt vor solchen Übertragungen warnen. Nicht weltfremd stand ja der Dichter seiner Zeit gegenüber; allerdings Verständnis und Förderung seiner Bestrebungen zur Begründung eines deutschen Trauerspiels konnte er nur bei einem kleinen Kreise Gebildeter finden. Aber der Masse mufste ein „Schimpfspiel" wie der „Peter Squentz" weit näher liegen; es hielt sich ja dann auch am längsten und ist heut noch lebensfähig. Andererseits war der Adel und die Höfe im allgemeinen wohl eher noch für eine französische „haute tragédie" zu haben als für die Trauerspiele des Deutschen. Die heitere, oft leichtfertige Muse des Schäferspiels und des Ballets wurde immer mehr die Göttin jener Kreise: Aufführungen wie die der „Catharina" zu Wohlau blieben leider Ausnahmen. Andere Stücke unseres Dichters dagegen wurden auch an den Piastenhöfen häufiger aufgeführt. Zu Ehren der Geburt eines Thronfolgers schrieb er den „Piast" für dieselbe Fürstin, die sich die „Catharina" hatte vor der Drucklegung vorführen lassen. Das „Geliebte Gespenst" und die „Geliebte Dornrose" wurden zur Feier des Durchzuges der Braut des Herzogs Georg III. von Brieg in Glogau aufgeführt, und endlich übersetzte er auf Wunsch seines Freundes Christian Leopold von Schafgotsch den „Schwermenden Scheffer". In ganz anderem Mafse lassen sich schon rein äufserlich bei den Komödien also Berührungen mit der höfischen Saalbühne feststellen, das Verhältnis zur allbeherrschenden französischen, aber auch zur italienischen Bühne stellt sich eindringlicher ein und fordert Beachtung.

Die Komödien Gryphs stellen aber keine einheitliche Masse dar, sondern lassen sich in gewisse Gruppen teilen. Die Einteilung Harsdörffers [1]) in „Freuden-“ und „Lustspiele“ ist gerade für unsere Fragestellung am besten geeignet, denn sie geschieht unter dem Gesichtspunkt des Theaters. Wir erinnern uns, dafs der Unterschied darin bestand, dafs die Freudenspiele von Berufsschauspielern, die Lustspiele von der vornehmen Gesellschaft selbst aufgeführt wurden. Auch Gryphius hält sich an diese Bezeichnung, denn er nennt sein Festspiel „Piast“ ausdrücklich ein „Lust- und Gesangspiel“. Dafs die Lustspiele „nach italiänischer Art Gesangsweis angestelet“ wurden, bezeichnet Harsdörffer als ihre wesentliche Eigenart. Nach dem Sprachgebrauch Gryphs brauchten sie allerdings nicht stets gesungen zu werden. Wie dem auch sei, zunächst können wir als ausgesprochene Freudenspiele den „Peter Squentz“ und den „Horribilicribrifax“ zusammenfassen, die sich in Inhalt wie Form von den anderen abheben und sicher nicht für Dilettanten der höfischen Gesellschaft als Darsteller gemeint sind.

---

[1]) Harsdörffer in den Gesprächspielen Teil 6, S. 43.

Fünfzehntes Kapitel.

Die Freudenspiele
(„Peter Squentz" und „Horribilicribrifax").

1. Absurda comica oder Herr Peter Squentz, Schimpff-Spiel.

Der Bau und die szenische Anlage der frühesten Komödie Gryphs ist einfach. Der erste Akt wird mit einem Bühnenbild eröffnet: die sieben Komödianten sind versammelt, wahrscheinlich bei dem Dorfschulmeister, denn Peter Squentz führt das grofse Wort und ladet sie zum Sitzen ein [1]. Daraus darf auf die szenische Ausstattung geschlossen werden. Es mufs eine Bauernstube gewesen sein, die Stühle haben natürlich von Anfang an da stehen müssen. Sie dürfen aber auch nicht zu weit im Hintergrund gestanden haben, sprechen also nicht für eine tiefe Bühne. Andererseits ist zu bedenken, dafs es immerhin sieben Personen sind, die es etwa kreisförmig neben einander zu ordnen galt. Mögen sie auch nicht lange sitzen bleiben, gleichviel, sie beanspruchten jedenfalls einige Breitenausdehnung, die der der Raumtiefe beträchtlich überlegen war. Nach der inneren Eigenart der Szene und zwar den ganzen Akt hindurch würde eine mehr breite aber flache Vorderbühne der dargestellten Handlung am besten entsprechen. Soviel Eigenbeweglichkeit aber auch Rücksicht auf die Aufführbarkeit dürfen wir bei einem Stück, das jedenfalls nicht sein erster Versuch ist, schon Gryphius zutrauen, dafs er seine Szene anders von Anfang an komponiert hätte, wenn das Szenenbild wesentlich andere Vorbedingungen geboten hätte. Auch die Frage nach den in dem ersten Akte benötigten Türen führt zu demselben Ergebnis. Nur am Schlufs des Aktes wird ein Ausgang für sämtliche Personen gefordert, der wohl wegen

[1]) S. 11 der Lustspiele, hrsg. von Palm 1878, Stuttgarter Lit.-Verein.

des Possenspiels über den Vortritt zwischen dem Schulmeister und Pickelhäring ziemlich vorn gelegen haben wird.

Ebenso vermag der Anfang des eigentlich aus einer einzigen gedehnten Szene bestehenden Aktes Wichtiges über die Gestaltung der Bühne auszusagen. Das Stück mufs nämlich mit einem Bühnenbild beginnen. Es ist schlechterdings unmöglich, dafs die Handwerker zu Peter Squentz in die Stube erst hineintreten. Dann würde er sie begrüfsen, und das würde ganz anders klingen, als nun die Worte lauten. Vielmehr ruft er deutlich die Anwesenden auf. Worauf bereits das Vorhandensein der Stühle deutete, das bestätigt dieser Beginn des Stückes mit einem Bühnenbild: nämlich es mufs ein Vorhang die Szene enthüllt haben: ob das nun die Mittelgardine war oder ein vorderer Vorhang, das läfst sich jetzt noch nicht mit Sicherheit ausmachen; die Lokalisierung der Handlung auf der Vorderbühne legt es aber nahe, an den Vordervorhang zu denken. Das würde sehr gut zu den Ergebnissen aus den Tragödien stimmen. Auch dort enthüllte zuweilen der Vordervorhang ein Bühnenbild zu Beginn des Aktes. Ob die dem Schauspiel zugrunde liegende Bühne auch sonst noch jener der Trauerspiele ähnelt, mufs die Betrachtung der beiden folgenden Akte lehren.

Die Eingangsrede des Königs, mit der der zweite Akt anhebt, scheint auf ein Auftreten sämtlicher Personen zu deuten. Der Ort wird ein königliches Zimmer sein. Es erhebt sich nun die Frage, wie verhält sich die Dekoration dieses, wieder nicht in Auftritte zerfallenden Aktes zu der des vorangehenden wie der des folgenden. Der letzte Aufzug erfordert nicht nur eine ziemlich breite, sondern auch nicht allzu flache Bühne. Sehr bezeichnenderweise schreibt der Dichter in der Überschrift vor: *die Personen alle* (S. 27). Das sind jedoch nicht allein die sieben Komödianten, König und Königin, Prinz und Prinzefs, sowie der Marschall, sondern auch der Hofstaat. Abgesehen davon, dafs der König in den Tragödien des Barockdramas nie ohne einige Trabanten auftritt, wie es die Trauerspiele auch für Gryphius als stillschweigenden Brauch erwiesen, ausdrücklich hat der Dichter einen boshaften *Hofediener* zur Vergröfserung der Komik herangezogen, der Peter Squentz an den Schemel stöfst, so dafs er umfällt (S. 32). Aufserdem nennt

der beglückte Schulmeister, als er den Zuschauern gute Nacht wünscht, das Gefolge auch (*Ihr Herren alle mit einander* S. 53). Die Stellung des Peter Squentz auf seinem Schemel läfst sich wohl noch genauer festlegen. Die szenische Bemerkung fährt nämlich fort: *Als er aufgestanden, spricht er wider den König* (S. 32). Er wird sich also diesem gegenüber befunden haben. Wir dürfen ihn auf die eine Seite der Bühne setzen und zwar nach vorn, weil er das Spiel ja stets mit seinen Bemerkungen, sogar mit Gestikulation und Mimik bis zu direktem Eingreifen in die Prügelei (S. 44) begleitet. Das tun jedoch auch die vier vornehmen Gäste, die nach jener Stelle dem Schulmeister gegenüber ihren Platz haben müssen. Das stimmt nun zu dem künstlerischen Sinn der Szene, es ist ein fein und wirksam geschautes Bild, man möchte fast sagen Kontrapost. Es ist nun auffällig, dafs die Zwischenbemerkungen der hohen Zuschauer, falls es nicht einzelne Einwürfe sind, ein Miteinander, andererseits auch ein Gegeneinander verraten[1]). Da die Bemerkungen meist nicht allzu laut sein sollten, ist es wohl nicht allzu gewagt, den König mit der Königin auf der einen, den Prinzen und die Prinzessin auf der andern Seite vorn ganz symmetrisch anzunehmen. Schräg, ein wenig mehr in die Tiefe hätte Peter Squentz zu sitzen, der Hofstaat füllte im Halbkreis den Hintergrund. Trotz dem häufigen Auftreten und Abgehen der Komödianten ist je eine Tür an jeder Seite ausreichend, obwohl das nur ein Minimum an Forderungen darstellt. Die Zuschauer haben immer Zeit jener Gehaben zu glossieren, die folglich nicht ganz vorn, sondern zum mindesten meist aus einer entfernteren Gasse herankommen werden[2]). Vielleicht kann der Umstand, dafs die Bemerkungen über auftretende Personen stets aus dem Munde der Königin, auch des Königs kommen, die über abgehende aber aus dem des spottlustigen Prinzen[3]), einen Hinweis darauf geben, dafs die Komödianten dem

[1]) S. 39 ein deutliches Miteinander des Königs und der Königin, S. 45 des Prinzen und der Prinzessin. S. 42 scheint mir Seren zum König hinüber zu sprechen. Die Bemerkungen S 29, 32, 50 zeigen beide Parteien ohne Rücksicht aufeinander.

[2]) S. 32 die Wand, S. 34 Tische.

[3]) S. 39, 42 ist das Auftreten von der Königin glossiert, S. 45 vom König. S. 45 Prinz und Prinzessin über den abgehenden Löwen.

Herrscherpaare gegenüber auftraten, was ja auch nach der Etikette zu fordern wäre, und naturgemäfs nach der entgegengesetzten Seite abgingen, und dem belustigt dreinschauenden Prinzen noch zu witzigen Bemerkungen Anlafs gäben. Damit wäre zugleich unsere Interpretation der Stellung der Personen in diesem ganz hervorragend theatralisch wirkungsvollen Akt bestätigt. Was läfst sich nun aus dieser genauen Kenntnis der Stellung der Personen für die Lokalisierung des Aktes schliefsen? Falls eine Zweiteilung in Vorder- und Hinterbühne wie in den Tragödien vorauszusetzen ist, so wird zweifelsohne die ganze Bühne als erforderlich gedacht sein. Aus der Notwendigkeit, die hohen Zuschauer ganz im Vordergrund sitzen zu lassen, ergibt sich, dafs die ganze Bühne enthüllt werden mufste. Das nämlich war unbedingt erforderlich, da der Akt mit einem Bühnenbild beginnt. Alles ist versammelt voller Erwartung der Schauspieler, die zu erscheinen zögern. In keinem Fall genügt das Aufziehen der Mittelgardine. Es wäre auch unwahrscheinlich anzunehmen, nach dem etwa auf der Vorderbühne spielenden zweiten Akt würde nun der Zwischenvorhang den versammelten Hofstaat enthüllen. Mag sein, dafs die Pause auf ein ganz geringes reduziert wurde, an ein Hinüberschreiten etwa wie in der „Catharina von Georgien" oder auch wie in der letzten Szene des „Cardenio" ist nicht zu denken. Das ist der Situation nach gänzlich ausgeschlossen. Ich sehe auch keinen Grund dafür, den Schauplatz des 2. Aktes auf einen anderen Ort als den des letzten zu verlegen. Das wirkt aber auf die Bestimmung des Bühnenfeldes des 1. Aufzuges zurück. Selbst die ganze Bühne des letzten Aktes wird eine mehr breite als tiefe Form gehabt haben, wie es auch der erste Akt verlangte. Da wäre es ja möglich, diesen und den letzten auf die Hinterbühne zu setzen, den mittleren als für die Verwandlung notwendig auf die Vorderbühne. Leider enthält er selbst keinen Anhalt darüber, scheint eher dieselbe Szenerie wie der letzte zu haben. Aufserdem wird zum mindesten das Herrscherpaar sitzen (3. A.) und so Peter Squentz vor ihnen erscheinen; da müssen also Stühle vorhanden sein. Sie könnten allerdings vom zweiten Akte her stehengeblieben sein. Damit wäre die Vorderbühne und ein pausenloses Durchspielen des ganzen Stückes nicht möglich: deswegen hätte jedoch

allein diese Hypothese Sinn. Sie vermag folglich den Tatbestand nicht zu erklären. Stühle waren auf der Bühne und wurden gleich gehörig ausgenutzt, aber für König und Königin zum mindesten hat der Dichter doch wohl an andere Sitzgelegenheit gedacht als für die Komödianten. So ist es also höchst wahrscheinlich, dafs bei diesem Stück die ganze Bühne in jedem Akte sollte Verwendung finden. Vielleicht auch bevorzugte Gryphius bewufst eine möglichst einfache Ausstattung, um die Aufführbarkeit zu erleichtern.

Es ist sehr wahrscheinlich, dafs der „Peter Squentz" sowohl wie der „Horribilicribrifax" bald nach des Dichters Rückkehr in die Heimat entstanden sind und auch die kulturellen Verhältnisse nach dem Krieg wiederspiegeln. Sollte etwa die unserer Komödie zugrundeliegende Bühnenvorstellung auf einen früheren Bühnentypus weisen? Der „Leo Armenius" widerspricht dem aufs deutlichste für die Tragödien. Aber in den Komödien wird dann eben ein anderer Typus vorliegen. Es ist allerdings beachtenswert, dafs unser Stück nicht blofs eine einaktige Farce zum Schlufs einer Vorstellung, sondern ein dreiaktiges Scherzspiel sein soll und wohl als vollgültiges Stück gedacht ist. Das Publikum der Schuldramen hatte mehr Zeit; für dieses war es sogar eigentümlich kurz. Besonders deutlich scheint mir dieses Scherzspiel den gesellschaftlichen Zweck seiner Abfassung zu verraten, nicht als wenn es etwa für die Hofleute geschrieben wäre, aber insofern, dafs es zur Ergötzung eines vornehmen Publikums, eben zur Unterhaltung bestimmt war und deswegen diese Kürze aufweisen mufste. Nach dem Inhalt zu urteilen mag es sehr wohl für Schüler bestimmt gewesen sein, aber eben in ihrer Eigenschaft als Schauspielertruppe eines kleinen mitteldeutschen Hofes. Natürlich soll damit nicht ausgeschlossen sein, dafs diese Posse auch nach Prüfungen oder anderen Schulakten gern gegeben wurde. Auf der ganzen Bühne eines protestantischen Gymnasiums liefs sie sich ebenso gut darstellen als auf dem mehr mit der Vorderbühne arbeitenden höfischen Saaltheater. Diesem ähnelt die doch nicht ganz anspruchslose Bühnenvorstellung des Dichters am meisten. Bemerkenswert ist aufser der Schärfe der Anschaulichkeit auch die Sicherheit des Blickes für das theatralisch Wirksame. Nicht willkürlich oder aus dem zufälligen Anlasse

heraus scheint mir Gryphius eine Art von vermittelnden Typus angenommen zu haben. Das Stück wendet sich bei aller Komik doch offensichtlich an ein gebildetes Publikum. Vielleicht war der Dichter noch nicht im Klaren, wo er es zu suchen haben würde, hoffte er nicht auf das der Schulbühne wie in den Tragödien beschränkt bleiben zu müssen. Er betrachtete dieses Schimpfspiel wohl mehr als gesellschaftliches Spiel denn als Kunstprodukt, das für ihn und seine Zeit stets der moralisierenden Tendenz unterstand. Gleichsam aus der Kulturfunktion des Stückes ergibt sich der von uns hervorgehobene Typus als natürlich und verständlich, eben eine im wesentlichen nur mit der Vorderbühne arbeitende Verwandlungsbühne.

Seinen Zweck scheint Gryphius erreicht zu haben, denn das Schimpfspiel wurde tatsächlich ungewöhnlich häufig aufgeführt. Für uns erhebt sich natürlich zunächst die Frage, wie verhielt sich die protestantische Schulbühne dazu. Nun soll das Stück in Breslau Repertoirestück gewesen sein [1]), doch weiſs davon weder des Rektors Major Kalender noch die Festschrift des Arletius [2]). Daſs Christian Weise aber so fast reklamehaft an Gryphius anknüpft, darf doch als giltiger Zeuge für die Beliebtheit der Posse auch auf der Schulbühne angesprochen werden. Bemerkenswert ist, wie sehr der Zittauer seine absurda comica von „Tobias und der Schwalbe“ (1682) dehnt. Das Gryphsche Stück schien ihm also für sein Publikum nicht lang genug. Nur der erste und vierte Akt ähneln von rein theatralischem Standpunkt dem „Peter Squentz“, das erste Mal ist der Schauplatz ein Zimmer der gräflichen Räte, das andere Mal der Saal mit dem theatrum, also beide Male ist die ganze Bühne in Anspruch genommen. Das theatrum dürfte kaum als erhöhtes Podium zu denken sein, denn es liegt ausgesprochenermaſsen auf der Vorderbühne. Die zweite Szene beginnt mit folgender szenischer Bemerkung: *Die innerste Szene eröffnet sich, da die Gäste sitzen; zwey Knaben halten Fackeln, die andern Lichter sind ausgelescht.* Das stimmt ganz zu Gryphius, eben weil es theatralisch wirksam ist, wird es nach-

[1]) So berichtet Max Schlesinger in Geschichte des Theaters in Breslau S. 5, Berlin 1898, ohne Quellenangabe.

[2]) S. 1. Teil, Arletius, Festschrift, Breslau 1762. Das Tagebuch Majors im Auszug in der Zeitschrift für d. Gesch. Schlesiens, s. o.

geahmt worden sein. Das theatrum ist demnach die Vorderbühne ohne besondere Dekoration, wie bei unserem Dichter. Die Benutzung geht aber noch weiter: Vexanto und Acuto treten auf, *sie setzen sich einander gegenüber an das äusserste Theatrum, damit die Spectatores ihre Reden und alle Judicia deutlich hören können.* Damit ist ganz dieselbe bühnliche Situation geschaffen wie bei Gryphius: vorn die Krittler, einander gegenüber, dahinter die Türen der Komödianten, im Hintergrund die Hofgesellschaft. Hier vermag auch der in seiner Richtung routinierte Bühnenmann nicht des Dichters theatralisch so wirksame Anordnung zu verbessern. Das spricht zum mindesten dafür, dafs Gryphius auf die realen Bühnenverhältnisse in der oben auseinandergesetzten Art bewufste Rücksicht genommen hat, und nicht ohne Erfolg.

Auch sonst begegnen uns verwandte Themen auf den verschiedenen Bühnentypen. Gerade für das höfische Saaltheater schien die Posse geeignet, und einige Berichte über wirkliche Aufführungen sind auch erhalten. Am 20. Februar 1672 wurde das Stück im Schlofs zu Dresden,[1]) am 3. März 1680 bei den Hoffestlichkeiten in Torgau ebenfalls auf dem Schlosse[2]) und noch 1730 auf dem Heidelberger Schlofstheater aufgeführt. Ob das nun genau nach dem Urtext geschah, steht natürlich nicht fest, ebensowenig wie die Frage, wer die Schauspieler waren. Zuweilen mögen es eine junge Bürgerschaft gewesen sein wie jene, die noch 1756 auf dem Rathaus eine ähnliche „Comödi in der Comödi oder Hanss Sachs" nach Art des Peter Squentz vorführten[3]). Zu den 12 sprechenden Personen kommt ein undefinierbares, doch nicht zu geringes Gefolge. Auch Heinrich Julius braucht in seiner „Comedia von einem Wirthe" 13 Personen wie der „Pharmio" des Terenz und der „Tugend- und Liebesstreit" der englischen Komödianten. Das scheint der Durchschnitt gegenüber dem Pickelhärings- oder Fastnachtsspiel gewesen zu sein. Die geringe Zahl der holländischen Stücke, etwa mit 7 Personen erinnert an Heinrich Julius „Comedia von

---

[1]) Fürstenau, Geschichte der Musik und des Theaters in Dresden, Teil 1, S. 235 (Dresden 1861 f.)

[2]) Hammitzsch, Der höfische Theaterbau S. 116.

[3]) E. Schmidt, Aus dem Nachleben des Peter Squentz, Zs. f. D. Altert. Bd. 26, S. 244.

einem Weibe" mit 6. Die Schar des „Peter Squentz" umfafst auch 6 Akteure. Ist das der alte verspottete Brauch?

Nicht selten begegnen wir dem Thema der Gryphischen Posse auch auf der Bühne der Wandertruppen. Mag sein, dafs von dorther der Stoff kam[1]). Nach dem, was wir bislang von ihren Umarbeitungen kennen gelernt, sprangen sie in so ungenierter Weise mit den Texten des Dichters um, dafs wir auch hier gröfste Selbständigkeit vermuten können. Dafür sprechen die Berichte Schnupps wie Rists[2]). Andererseits sahen wir doch, dafs die Wandertruppen keineswegs ganz an den Produkten des Kunstdramas vorübergingen. Sie wählten nur nach dem Gesichtspunkt roher theatralischer Wirkung aus, und desto wertvoller ist es, wenn der berühmte Wiener Hanswurst Gottfried Prehauser in einem Neujahrsglückwunsch Gryphius für weite Stellen wörtlich ausschreibt[3]). Ein paar neue Wortwitze sind alles, was zugesetzt wird. Da dürften andere Truppen doch ähnlich verfahren sein; zugleich ist dies ein Zeuge mehr, dafs die Bühnenwirksamkeit der Gryphischen Fassung von der Zeit und den Nachkommen geschätzt und genutzt wurde[4]).

2. „Horribilicribrifax".

In der Vorrede zum „Peter Squentz" hat der Dichter auf sein demnächst erscheinendes zweites Schimpfspiel, den „Horribilicribrifax" oder „wehlende Liebhaber" hingewiesen. Es wird folglich sicher vor 1657 entstanden sein, nach dem Inhalt, der die Nachwirkungen des grofsen Krieges deutlichst verrät, wohl nicht allzu lange nach ihm. Aus dem Zusatz zum Titel

---

[1]) Die ganze Peter Squentz-Frage noch einmal aufzurollen, ist hier nicht der Platz, scheint auch wenig fruchtbar. Bemerkenswert ist, dafs ein Zusammenhang mit den älteren deutschen Bearbeitungen nicht vorhanden ist. Vgl. Schaer, Dram. Bearb. d. Pyramus- u. Thisbe-Sage in Deutschland im 16. und 17. Jahrh. Züricher Habilitationsschr. 1909.

[2]) Abgedruckt in Creizenachs Schauspiele der engl. Kom. S. XXXVI.

[3]) A. v. Weilen, Aus dem Nachleben d. Peter Squentz und des Faustspiels, Euphor. Bd. 2, S. 629.

[4]) Aufgeführt Herbst 1679 zu Frankfurt a. M. von der Veltenschen Truppe. Mentzel S. 107. 1660 von Komödianten in Dresden (Fürstenau S. 141). Sogar von den Laufener Salzschiffern wurde noch ein „Peter Squentz" aufgeführt (R. M. Werner S. 5).

Teutsch wird meiner Meinung nach nicht auf eine Übersetzung geschlossen werden dürfen, sondern es ist wohl gemeint, dafs hier ein allgemeiner Mifsstand, den holländische Stücke wie Brederoos „Spaansche Brabander“ verspotten, auch bei uns gegeifselt werden soll, zugleich mit scherzhaftem Hinweis auf die ungeheure, etwas pedantische Sprachmengerei des Scherzspiels. Dieses war eben doch für ein weit engeres Publikum berechnet, das alle die Feinheiten, ja Spitzfindigkeiten der Sprachwitze zu würdigen verstand. Von diesem Gesichtspunkt aus werden wir schon gewiesen auf jenes gebildete Publikum der Schultheater, das eigentlich allein die vielen griechischen, besonders die hebräischen Brocken zu verstehen vermochte.

In der Tat finden wir denn auch die typische Bühnenform des protestantischen Schuldramas der Posse zugrundegelegt. Die Zweiteiligkeit der Bühne erweist deutlich der letzte Akt. Zweimal ist dort der Wechsel von Vorder- zur Hinterbühne unbestreitbar. Die drei ersten Szenen spielten auf der Gasse, die recht häufig in dem Stück verwendet wird. Die vierte Szene enthüllt ein Bühnenbild. Palladius hat der Cölestina seine Liebe erklärt und sie ihn erhört. Der Auftritt ist ganz kurz. Der Schauplatz stellt Cölestinas Lustgarten dar, eine Szenerie, die uns von den Tragödien nicht mehr fremd ist. Die alte Cyrille kommt, um sich als Cölestina dem alten Sempronius aufzudrängen. Sie bezeichnet den Ort ausdrücklich als den Lustgarten der Cölestina (S. 152). Dann tritt wieder die Gasse wie vorher in Aktion. Die letzte Szene führt nach dem nicht nur bei Gryphius beliebten Brauch alle Personen zusammen im Saale des Statthalters Cleander. Ein Bühnenbild enthüllt sich. Cleander bittet die Freunde mit ihren Bräuten *hinter die Tapete* zu treten und zu hören, was vor sich gehen würde. Er läfst nun Sophia mit ihrer Mutter hereinführen und stellt sie auf die Probe. Als sie sich selbst erstechen will, kommen die anderen alle *herzu gelauffen.* Sie werden demnach nicht hinter dem Zwischenvorhang gestanden haben, der nun schnell wieder aufgezogen werden müfste, sondern sie eilen aus den Gassen herein. Sieben Personen sind genannt, dazu kommen die Diener und Zofen, die das Personenverzeichnis unter *Schweigende* nennt. Sie haben hauptsächlich für diese Szene mit dem Tanz als Schlufseffekt Bedeutung und

da an ihm *alle Personen* nach des Dichter Anweisung teilnehmen sollen, so wäre die Vorderbühne viel zu eng. Dafs ein Lustgarten und ein Saal auf der Hinterbühne gefordert werden, war ja bei den Tragödien gang und gäbe. Also auch diese Dekorationen weisen auf die Schulbühne hin. Die zwischen dem Lustgarten und dem Saale liegenden Auftritte scheinen nicht alle an demselben Orte vor sich zu gehen. Szene 6 und 7 sowie Szene 11 spielen wohl auf der Gasse, aber die drei dazwischen liegenden sind darauf zugespitzt, dafs die beiden Maulhelden nicht nur nicht sich miteinander zu schlagen wagen, sondern alle beide von Cleanders Diener mit blutigen Köpfen fortgejagt werden, und zwar weil sie vor des Statthalters Palast lärmen.. Dieser ist nicht etwa als Hintergrund der Gasse zu denken. Erstens mufs der Diener aus dem Palast heraustreten, das wäre aus der Mittelgardine, dann aber wäre es zu ungeschickt, das alles auf der Gasse vor sich gehen zu lassen, ohne den billigen Witz auszubeuten, die ganze Gasse, die Schmach der Pralhänse mitansehen zu lassen. Zudem müfste der Diener seitlich auftreten; an der Seite liegen jedoch wahrscheinlich vier Häuser, die sonst oft gebraucht werden. Es ist folglich recht wahrscheinlich, dafs eine besondere Szenerie, für die ja die Hinterbühne hier gerade frei war, einen freien Platz vor Cleanders Haus dargestellt hat. Dem scheint auch die 8. Szene zu dienen, die in einem ganz kurzen Auftritt des Bonosus besteht, der erzählt, er gehe zu Cleander. Nur um den Zuschauer über die Örtlichkeit zu orientieren, hat dieser kurze Auftritt Sinn. Literarisch ist er nicht zu rechtfertigen. Es ist nun doch nicht allzu gewagt, den für die Blamage der Grofssprecher so wichtigen beiden Auftritten eine andere Dekoration zuzubilligen, um so mehr als sie im vorhergehenden Akte schon gebraucht wird (Szene 1—4). Es wird hier ausdrücklich der Schauplatz als Hof[1]) (S. 126, 130) bezeichnet. Es wird also ein freier Platz vor dem Hause des Statthalters sein, wobei uns wohl die Erinnerung an den Schlofshof des „Leo Armenius" oder den Vorhof der „Catharina" aufsteigt. Teilweise mag sich da wohl von einer solchen Dekoration für diesen Fall,

---

[1]) Hof wird doch wohl weniger als Hofhaltung denn als Vorhof gemäfs der barocken Bauweise gemeint sein.

etwa zusammen mit Teilen aus dem Lustgarten, haben Gebrauch machen lassen. Ganz wie im letzten Akte erfordern diese Szenen vorn einen Abgang nach jeder Seite und nach hinten, den Eingang zum Palast wohl auch als Gasse.

Am häufigsten als Schauplatz benutzt wird die Gasse. Zweimal kam sie im letzten Akte vor und jedesmal schien sie auf die Vorderbühne zu deuten. Wir müssen sehen, ob sich das auch für die übrigen Szenen ergibt. Der ganze erste Aufzug spielt sich ohne Szenenwechsel auf diesem Schauplatz ab. Daradiridatumtarides, Cacciadiavolo und Diego eröffnen das Stück, und zwar mit einem kurzen Auftritt. Es ist Tagesgrauen, die Zeitangabe läfst Gryphius unbestimmt, die drei kehren etwa aus dem Wirtshaus zurück. Die Benutzung der Katze und des wohl höchstens im Hintergrund auftretenden Nachtwächters ist recht bühnenmäfsig gesehen, erinnert etwas an das Faustpiel. Während die drei vorn auftreten werden, erscheint die Katze vielleicht im Hintergrund, auch der Nachtwächter wird dort also über die Bühne gehen. Damit ist für die erste und letzte Gasse die Dekoration näher umschrieben, als Strafse. Die drei „Helden“ gehen ab, nach des „miles gloriosus“ eigenen Worten *herein ins Gemach* (S. 70). Es scheint mir nicht zweifelsohne, dafs damit gemeint ist, sie träten in ein Haus, das unmittelbar an der Strafse liegt. Der über und über verschuldete Maulheld wird sicherlich nicht von den Zeitgenossen als Hausbesitzer gedacht sein, von einem etwa an der Strafse liegenden Wirtshaus findet sich nirgends eine Andeutung. Wir dürfen also den Ausdruck *hinein* nicht gar zu wörtlich nehmen. Dazu mahnt auch der sonstige Gebrauch dieses Wortes, für den sich gerade aus den Komödien mehrere Beispiele erbringen lassen. In der „geliebten Dornrose“ steht einmal die szenarische Anweisung *dringen schlagend voñ dem Schau-Platz hinein.* Ein Haus kommt hier gar nicht in Betracht, der Schauplatz stellt die offene Aue dar. (Dornr. II, S. 292) *Hingehen* und *hineingehen* werden in dem letzten Aufzug desselben Stückes in aufschlufsreicher Weise als identisch gebraucht (S. 336): Der Arendator *spricht in dem Hingehen,* dann heifst es weiter *die andern treten alle hinter ihm hinein.* Der Schauplatz stellte aber das Zimmer des Verwalters vor, von einem Hineingehen im wörtlichen Sinne kann demnach in diesem Falle

erst recht nicht die Rede sein. Ebenfalls in einem Zimmer endet der letzte Akt des „Piastus" und auch dort schreibt der Dichter vor *endlich gehet er hinein* (S. 232). Dem Hinein entspricht ein *Hervor*kommen (z. B. „Piast" S. 224, 233, „Papinian" S. 520). Wir haben diesem Ausdruck gegenüber noch die besondere Vorsicht zu beobachten, je nachdem, ob er wie bisher terminus technicus in szenischen Anweisungen ist, oder wie beim „Horribilicribrifax" lediglich Dialogstück. Der bühnentechnische Sprachgebrauch Gryphs entspricht dem der Zeit. Während Hans Sachs das Auftreten vom Standort des Zuschauers aus orientiert *get ein*[1]), geschieht es bei Ringwaldt „im Speculum" mundi (Frankfurt 1590) vom Regisseur hinter dem „Schauplatz" aus .. *Kömpt .. aus auff den platz* (I, 2), *hic geht er nein holt den mantel kömpt bald wider heraus* (II, 1). Zu dieser unscheinbaren stilistischen Änderung war eine Umwälzung der gesamten Einstellung zum Theater nötig: „Herein" kommt der Sprecher irgend einer declamatio in unseren wirklichen Raum. „Heraus" tritt der Schauspieler auf Bretter, die eine eigene Welt bedeuten. Aus dem tatsächlichen Abschlufs der Rückseite des Podiums war die notwendige Voraussetzung einer Bühnenkunst geworden. Es genügten zunächst die 3 oder 4 Vorhänge der Terenzbühne, wie gerade Muschlers Prolog zur Hercynie bezeichend beide Betrachtungsweisen benutzt: bei der Anrede ans Publikum, das sehen soll wie jede Person *einher tritt vnd wider naufs geet* und bei der Gruppierung der Spieler zu Gruppen, die in ein Haus („Scen") gehören, wo sie *aufs vnd ein geen*[2]). Dafs diese „Scenae" Häuser darstellten, unterstützt den Sprachgebrauch, der von den englischen Komödianten[3]) *heraufskommen* (= an) und *hineingehen* (= ab) wie den volkstümlichen Stücken des 17. Jahrh.[4]), auch von Christian Weise[5]) aufgenommen wird, trotz der verschiedenen Ausstattung der Bühnen. Hat der terminus technicus die allgemeine Bedeutung des Abgehens, so könnte die Dialogstelle stärkere Prägnanz ent-

---

[1]) Max Herrmann, S. 29 ff.

[2]) Der Prolog ist abgedruckt bei Exped. Schmidt, S. 125.

[3]) Stellen bei Mauermann, S. 121.

[4]) Stellen bei Mauermann, S. 159.

[5]) Stellen bei Mauermann, S. 176/7. Derselbe Brauch bleibt noch in der Sächsischen Prosakomödie der ersten Hälfte des 18. Jahrh.

sprechend der Alltagssprache haben. Merkwürdigerweise kommt der Ausdruck „herein“ nur noch einmal („Horr.“ Ende des II. Aktes S. 106) vor. Diesmal wird er nicht von Horribili selbst sondern von seinem Pendant Daradiri gebraucht. Auch diesmal ist für ein Abgehen in ein Haus, etwa ein Gasthaus, kein Grund. Anders steht es mit dem sonst verwendeten „hinein“. Der Page Florian (V, 1 S. 148) geht zwar nur ab, aber die übrigen beiden Fälle sagen mehr. In I, 3 (S. 75) wird die Äufserung der keuschen Sophia wohl wörtlich zu verstehen sein; handelt es sich doch darum, der dringendsten Not durch das Abschneiden der schönen Haare zu steuern (S. 75). Die beiden Auftritte I, 2 und 3 sind doch überhaupt recht unwahrscheinlich für unsern Geschmack. Erinnern wir uns einen Augenblick aber daran, was das französische Theater seinen Zuschauern alles zumutete, so wird es weniger unwahrscheinlich oder gar ungeschickt erscheinen, dafs für jeden der beiden Auftritte, die beiden kontrastierten Paare der törichten und der keuschen Jungfrau mit ihrer Mutter aus ihrem Hause herauskommen und nachdem sie ihr Sprüchlein gesagt, wieder in dasselbe zurückkehren. Das erinnert zweifelsohne an die Terenzbühne, aber in der Komödie liefs man sich ja lange noch viel Schlimmeres gefallen. Bei dieser deutlich herausgearbeiteten Antithese in moralischer Hinsicht wird es nicht bleiben, sie fordert ihr Abbild in der szenischen Einrichtung: vorn an der einen Seite wird das Haus der leichtsinnigen, gegenüber das der braven Jungfrau gewesen sein. Beide sind adliger Herkunft, der Besitz des Hauses ist demnach trotz der Verarmung fast selbstverständlich. Dafs diese Häuser tatsächlich dargestellt werden sollten, dafs ihr Eingang deutlich als ein solcher kenntlich gemacht sein mufste, geht daraus hervor, dafs endlich (S. 148) die über ihr Mifsgeschick ohnmächtig gewordene Helene von ihrer Mutter hineingezogen wird. Dafür, dafs die Häuser vorn gelegen haben müssen, sprechen die ständigen kurzen Auftritte. Ganz im Gegenteil sprechen auffallend lange für die Lokalisierung der Häuser der alten Cyrille und der Cölestina mehr nach dem Hintergrunde zu. Gleich die fünfte Szene des ersten Aktes erweist nämlich, dafs auch die alte Kupplerin aus ihrem eigenen Hause kommt. Sie tritt aus der Haustür und ruft ihrer Magd noch einige Verhaltungsmafsregeln zu (S. 76). Unterdessen steht der alte Pedant

Sempronius vorn auf der Strafse in einem Angulo. Dieser Angulus wird dadurch als vorn befindlich charakterisiert; denn Cyrill kommt nach vorn, und es entwickelt sich das lange Gespräch mit den vielen Mifsverständnissen durch die lateinischen und griechischen Brocken des Sempronius. Ganz ähnlich ist die Situation im dritten Akt (Sz. 3, S. 109 f.). Der Pedant kommt von der einen Seite vielleicht mit der Alten, der er aufgepafst; er gibt ihr die Perlen und geht fort, sie in das Haus, indem sie sagt: *ja, ja, ich wohne hierinnen.* Nicht ganz so klar erscheint das Ende der achten Szene des 2. Aufzuges, der sonst nach ganz demselben Schema gebaut ist (S. 104). Sempronius fordert die übel zugerichtete Alte auf, ihm nach *drinnen* zu folgen, *die Thür ist offen.* Da scheint es fast, als wenn der Dichter ihn in sein eigenes Haus hineinschickt. Aber zur Not kann es auch das der Cyrille sein, mit ihr will er alles genauere ungestört besprechen. Ein Bruch der lebendigen Bühnenanschauung dürfte kaum hieraus zu folgern erlaubt sein. Im Gegenteil, gerade mufs dem Dichter nur die Bühne, nicht ein episch individuelles Phantasiebild vor Augen gestanden haben. Es gibt keinen Anhalt sonst, dafs Sempronius auch ein Haus an dieser Strafse besessen hat; vielmehr tritt er nicht nur stets deutlich auf, sondern geht auch meist nach einer andern Seite ab. Er ebensowenig wie Horribilicribrifax oder Daradiridatumtarides haben ein festes Haus. Ebenfalls mehr nach dem Hintergrund zu liegt das vierte Haus, das der Cölestina. Während nämlich zu Beginn des zweiten Aktes Horribilicribrifax vorn bramarbasiert, tritt (wohl seitlich), Cölestina auf. Sie wird dann langsam im Gespräch mit ihrer vertrauten Dienerin nach vorn kommen, wo sie der Kapitän anspricht (S. 83 f.). Endlich geht sie ab, wohl in ihr Haus (S. 91). An dies pocht dann die alte Cyrille unter dem Vorwand, Spitzen verkaufen zu wollen und wird schliefslich von den Pagen der erzürnten Cölestine mit Kot beschmiert[1]). Das kann nur mehr nach dem Hintergrund zu geschehen, denn vorn tritt Diego auf, zu dem sie dann läuft. In der Eigenart dieses Szenengefüges liegt der Beweis, dafs die Alte nicht in die Wohnung der

[1]) Der Monolog der Cyrille II, 4 ist offensichtlich Flickszene, damit nicht unmittelbar nach dem Hineingehen Cölestinas (II, 3) diese herausgerufen werden mufs (II, 5).

Jungfrau hineingelassen wird, dafs vielleicht ähnlich der Magierszene im „Leo Armenius“ der Zwischenvorhang sich öffnet, sondern dafs die Dienerin ihre Gebieterin wirklich an die Haustür *heraussérfodert* (S. 92). Auf die Strafse werden wir analog denn auch das Lesen des Briefes in der übernächsten Szene (S. 98 f.) zu setzen haben, trotzdem der nach dem Ideal freischaffende Dichter hier noch lieber ein Interieur gesetzt hätte. Gerade solcher Zwang läfst sich nicht anders erklären als durch die realen Forderungen der wirklichen Bühne. Ihr entspricht aufs deutlichste die ganze Anordnung der Strafsendekoration. Im Hintergrund führt natürlich vor dem gemalten Prospekt eine Querstrafse entlang, für lange Auftritte, aber auch für lange Abgänge. Ebenso vorn zieht sich eine Querstrafse vorüber, vielleicht vor den Kulissen, gleich hinter dem Bühnenportal. Auf diese Weise erklärt sich am besten das Warten des Sempronius im Angulo, also er steht ganz vorn seitlich.

Der Ausdruck könnte an sich als ein, allerdings ganz isolierter Hinweis auf Telari verstanden werden. In der Tat ist die Telaribühne durch die eigenartigen Winkel [1]) ausgezeichnet. Nun liegt jedoch gerade bei der Dekoration für eine Strafse die Richtung der Telari so, dafs der erste telaro sich der Fluchtlinie anschmiegt; bei dem Lustgarten erst entsteht durch Drehung ein sich in die Szene hinein öffnender Winkel. Sempronius müfste demnach in der zweiten Gasse warten und wäre zu weit nach hinten gerückt und zu nahe am Hause der alten Cyrille, die dann gleich aus der nächsten Gasse kommen mufs. Die zweite Stellung der Telari bei Furttenbach würde eher das gewünschte Strafsenbild ergeben. Sollte dem Dichter eine sehr eindrucksvolle Situation, die er irgendwann und -wo einmal auf einer Telaribühne gesehen, in Erinnerung geblieben sein und hier nachwirken? Bedenklich bleibt, dafs Sempronius, der in diesem Falle aber ziemlich im Mittelgrunde der Bühne zu stehen käme, dann wenigstens an der entgegengesetzten Seite stehen mufs. Mag sein, dafs bei dem

---

[1]) Vgl. die Pläne Furttenbachs im mannhaften Kunstspiegel, Abb. 11, $11^1/_2$, und die Abbildungen der Bühnenbilder dort, vgl. auch den betr. Abschnitt in meiner Geschichte des Jesuitentheaters und Hammitzsch S. 30, Abb. 13.

Ausdruck „angulus“ unbewufst eine ältere Tradition anklingt, am ungezwungensten werden wir diese Schwierigkeit sich beheben sehen, wenn wir die Kulissenbühne zugrunde legen. Dann war ja vorn vor der ersten Kulisse der geeignetste Platz für die Angeli. Während die Telari in der ersten Stellung bei Furttenbach ihn fast verdeckt hätten, war er hier gut sichtbar und ganz vorn zugleich. So bestärkt diese wichtige Stellung also unsere Grundannahme, es mit einer Kulissenbühne zu tun zu haben.

Noch in anderer Hinsicht werden wir an vorausliegende Zustände erinnert, ich meine durch die Häuser. Wird man nicht gleich an die „mansiones“ des Mittelalters mit seiner Technik des festen Standpunktes denken, so taucht doch die Terenzbühne der Schulkomödie des 16. Jahrh. vor uns auf[1]). Sollten da mit einem Male Jugenderinnerungen auftauchen oder solche an die Bühne der verwandten commedia dell' arte in Italien? Scheint nicht auch der Ausdruck „hinein“ auf ein solch primitives Podium mit einem meist dreigeteilten Hintergrundsgerüste zu deuten, dessen Türen Vorhänge bilden und die Häuser darstellen. Könnte der seit kurzem erst in die Heimat zurückgekehrte Dichter nicht die ersten Akte damals nach diesem Schema entworfen haben, sie später mit den beiden letzten zusammengeschweifst und ohne grofse theatralische Gewissensbisse herausgegeben haben? Der Kontinuität seiner Bühnenvorstellung schlägt eine derartige Annahme zwar stracks ins Gesicht, aber der Dichter hat eben auf seine Komödien nicht denselben Wert gelegt wie auf seine Trauerspiele. Nun ist allerdings auffallend, dafs in einem Akte öfter drei Häuser gebraucht werden, alle vier scheinen mir tatsächlich nie zusammen vorzukommen. Im ersten Aufzuge wird das Haus der Selene, der Sophia und das der Cyrille gebraucht, während Daradiridatumtarides wohl durch die Querstrafse vorn abgeht. Im zweiten Akt spielt der Cölestina Haus neben dem der Selene die Hauptrolle, in der 8. Szene ist nicht klar, ob Sempronius

[1]) Vgl. die wertvollen Arbeiten von Expeditus Schmidt, Die Bühnenverhältnisse des deutschen Schuldramas des 17. Jahrh. (Forschungen zur neueren Lit.-Gesch. XXIV) München 1903 und Max Herrmann, Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance (Berlin 1914).

und Cyrille in das Haus der Alten geht. Im dritten Akte wird das Haus der Cyrille und das der Selene gebraucht: das der Cölestina und der Selene in den beiden letzten Aufzügen. Es ist jedoch angebracht, nicht voreilige Schlüsse daraus zu ziehen. Mag im Brauch der Zeit immerhin noch allerlei alte Erinnerung nachwirken, so zwingt die Rücksicht auf den Zuschauer doch schon, nicht allzuviele Häuser in einem Akt zu benutzen. Aufserdem sind es doch vier Häuser, und drei von ihnen kommen mit solcher Häufigkeit und Regelmäfsigkeit vor, dafs sie ihren festen Ort verlangen, nicht beliebig vertauscht werden können[1]). Vier Häuser deuten auf zwei Gassen zu jeder Seite, werden also drei Kulissen fordern. Dafs es sich doch nur um eine derartige Ausstattung handeln kann, ergibt die Genauigkeit, mit der sie sich lokalisieren lassen. Die Wohnungen der beiden ungleichartigen verarmten adligen Jungfrauen einander auch auf der Bühne kontrastiert, die Häuser der Cyrille wie der Cölestina deutlich hinten liegend feststellbar. Wer langsam vom Hintergrund einherkommt, prägt sich deutlicher ein, wird mit mehr Aufmerksamkeit aufgenommen, als Auftritte von vorn. Es ist daher zum mindesten glücklicher Bühneninstinkt, wenn Gryphius von den vorderen Häusern meist nur das der Selene benutzen läfst, es im ersten und dritten Akt mit dem der Cyrille, sonst mit dem der Cölestina kontrastiert. Dazu kommt schliefslich noch die Rolle der Türen. *Die Thür ist offen* (104, II, 8) braucht nicht sichtbar gewesen zu sein. Wie im „Leo" (IV, 2) wird angeklopft und dann geöffnet (II, 5 S. 92) und vor der Tür verhandelt. Cölestina bleibt *in der Thüren stehn* (IV, 5 S. 132), so dafs sie zunächst von Palladius nicht gesehen wird. All das findet sich gerade auch auf der Terenzbühne. Besonders häufig werden da die Personen herausgerufen, oft mit Klopfen[2]), Schonaeus läfst sogar dabei meist noch die Tür knarren[3]); aber wer weifs, ob nicht die Phantasie der

[1]) Vier Häuser zeigen die so wichtigen Lyoner Terenzillustrationen (Abb. 32 bis 40 bei Max Herrmann) und die Schulkomödie des 16. Jahrh. hat ihnen nach Rector Muschlers Prolog zur „Ecyra" 1530 im Prinzip entsprochen (vgl. Exp. Schmidt S. 124). Nach dem Personenverzeichnis scheint Muschler jedoch nur zwei Häuser gehabt zu haben, die Venetianer Illustration gibt Bachis und Syra die 3. und 4. Tür (Abb. 10 bei Schmidt).

[2]) Exped. Schmidt, S. 129.

[3]) Ebenda S. 134.

Zuschauer im 16. Jahrhundert sich all dies ergänzte, oder doch es nicht zu hören forderte. Dafs die gesuchten Leute gleich vor der Tür stehen, ist üblich. Bei unserer Stelle kann aber nicht Cölestina mit Camilla hinten aus einem Vorhang des Hintergrundgerüstes auftreten und dort bleiben, da sie erst im Gespräch sind und beiseite treten, als Palladius monologisierend auftritt. Gleichviel, ob wir das Haus als das Cölestes annehmen oder nicht, es mufs vorn seitlich eine Dekoration als Tür gewesen sein, die ein Zurücktreten rechtfertigte. Solche Szenenführung ist der Terenzbühne unmöglich; sie schreiben hiefs die Gegebenheit der Illusionsbühne ausnutzen. Eine ebenso grofse Roheit wie technische Ungeschicklichkeit wäre ein Herüberschleifen der ohnmächtigen Selene über die ganze Bühne (V, 2, S. 148), was bei der Terenzbühne unumgänglich wäre. Wieder wird deutlich: Gryphius hat die Kulissenbühne doch mit grofser Schärfe vor Augen gestanden. Drei Kulissen sind zum wenigsten notwendig, sie mögen zwei nebeneinander gebaute Häuser dargestellt haben, deren Türen also die Gassen zwischen den Kulissen waren.

Eine drei Kulissenstände tiefe Vorderbühne hatten wir auch bei dem „Cardenio“ verwendet gefunden. Auch der Lustgarten auf der Hinterbühne kam dort vor: aufserdem schlofs er ähnlich unserem Scherzspiel mit einem alle Personen vereinigenden Schlufsbilde auf der ganzen Bühne, die ebenfalls ein geräumiges Gemach darstellte. Die dem „Horribilicribrifax“ zugrunde liegende Bühnenanschauung des Dichters entspricht in ganz auffälliger Weise also der jenes ersten bürgerlichen Dramas. Auch die Lebenskreise ähneln sich und daraus mag eine gewisse Übereinstimmung der Szenerie sich ergeben, eben weil der Dichter nicht einen Roman schreiben wollte, sondern ein Stück für die wirkliche Bühne. Die viele Gelehrsamkeit, die mit einer gewissen Pedanterie komisch verwertet ist, schien schon den Kreis des Publikums einzuschränken, es konnte nur das der protestantischen Schulbühne sein. Auch die Ähnlichkeit der Bühnenanlage hat uns nun deutlich darauf gewiesen. Aber es darf doch nicht verkannt werden, dafs eine leise Abweichung von dem theatralischen Typus der Tragödien immerhin erkennbar ist. Gegen Schlufs drängt sich gleichsam der übliche Typus als Gryphius am vertrautesten durch, die Hinter-

bühne bekommt wichtige Szenen zugewiesen. Aber dafs die drei ersten Akte sie gar nicht bemühen, trotzdem sie doch vorhanden und (das dürfen wir nunmehr mit Sicherheit sagen): von Anfang an mitgedacht ist, diese Merkwürdigkeit läfst sich einzig dadurch erklären, dafs unbewufst eine andersartige Tradition dem Dichter hier hereingespielt hat. Das vermag unser Resultat nicht umzustürzen, nein, vielmehr bestätigt es dieses nur. Trotz der literarischen Nachwirkungen hat er gemäfs seiner Bühnenanschauung sein Stück gestaltet, eben für die protestantische Schulbühne nicht mehr des 16., sondern des 17. Jahrh. Der Gedanke an den „miles gloriosus" des Plautus liegt nahe. Aber den 12 Personen dort stehen nun nicht nur 22 Sprecher gegenüber, sondern auch eine Reihe Statisten, die Pagen (S. 92 und Gesinde) Cölestinae, das Frauenzimmer Cölestinae (S. 163), die Diener Palladii, Bonosi, Cleandri. Dazu gehört der kleine Page Palladii „Florian" (S. 146). Unter 10 Personen dürften das nicht gewesen sein.

Allerdings macht er wohl unbeabsichtigt dem anderen Typus Konzessionen, nähert sich ihm mehr als je in den Tragödien. Dieser Typus aber ist die Saalbühne, bei der die etwas tiefere Vorderbühne in weit gröfserem Mafse Trägerin der Handlung war. Das war nicht die Art der holländischen Stücke, obwohl wir gerade wissen, dafs für die Kluchten die Vorderbühne des Amsterdamer Theaters umdekoriert wurde, allerdings meist in eine Bauernstube. Immerhin war auch hier schon ein anderer Typus der Szenenführung gebräuchlich als in den Tragödien, und der Einflufs von Stücken wie Brederos „Spaanschen Brabander" scheint mir kaum zweifelhaft. Mehr allerdings erinnert die veränderte Bedeutung der Vorderbühne an die französische Art, und da mögen etwa Erinnerungen an Corneilles „Illusion comique" sich eingeschlichen und das Hereinspielen der theatralischen Technik der Saalbühne verstärkt haben.

Jedenfalls ist das Stück so gebaut, dafs es auch ohne Schwierigkeit auf einer höfischen Saalbühne konnte aufgeführt werden, wie ja der „Peter Squentz" in noch stärkerem Mafse auf diese Rücksicht nahm. Es waren sicherlich andere als bühnliche Gründe, die eine gleich grofse Verbreitung dieses zweiten Scherzspiels verhindert haben, vor allem, will mir

scheinen, die ins Pedantische überschlagende Sprachmengerei. Es dürfte also doch kein bloſser Zufall sein, wenn mir Aufführungen an Höfen gar nicht bekannt geworden sind. Auf die Schule deutet ferner die stark bemerkbare Lehrhaftigkeit, neben der Art und Weise der Fremdspracherei, und manches uns Anstöſsige wird jene Zeit anders gewertet haben. So mag wohl nur ein Zeuge für mehrere die Aufführung vom 8. Oktober 1674 auf dem Schultheater zu Altenburg sein, die bezeichnenderweise eine Art von Galavorstellung darstellte, nämlich für den moskowitischen Gesandten, wie das dortige Schultheater überhaupt zu jener Zeit eine Art Hofbühne war [1]).

---

[1]) Christ. Heinr. Lorenz, Gesch. d. Gymn. u. d. Schule in der uralten Fürstl. Sächs. Residenzstadt Altenburg S. 359 (Altenburg 1789).

Sechszehntes Kapitel.

Das Mischspiel.

(„Das verliebte Gespenst und die geliebte Dornrose".)

Ähnlich wie bei den Tragödien konnten wir bei den beiden Scherzspielen feststellen, dafs der etwaige holländische Einflufs vorwiegend ein literarischer gewesen ist. War der „Horribilicribrifax" immerhin noch wie das holländische „blijspel" es verlangte, in fünf Akte eingeteilt, zeigte dieses „Scherzspiel" einen gewissen Zusammenhang mit ähnlichen Erscheinungen der niederländischen Literatur[1]), so war der „Peter Squentz" noch selbständiger in der äufserlichen Formung, in seinen drei Akten, seiner Prosa und seiner Rücksicht auf typisch deutsche Verhältnisse. Die diesen beiden Komödien zugrunde gelegte Bühne war denn auch keine Imitation einer fremden, sondern die einheimische, dem Dichter geläufige, allerdings in weit gröfserem Mafse frei benutzt als in den Tragödien. Für berufsmäfsige Schauspieler waren beide Stücke durchaus bestimmt, sei es für Komödianten oder für Schüler. Das höfische Saaltheater pflegt vor allem das modische Lustspiel und das Singspiel, bald auch die Oper. Es ist daher verständlich, dafs sich bei den Komödien Gryphs leise Einflüsse nach jener Richtung hin einstellen.

Noch stärker werden diese in seinem Mischspiel vom „verliebten Gespenst und der geliebten Dornrose", das als Festspiel geschrieben, von jüngern Bürgern 1660 zu Glogau aufgeführt wurde, folglich direkt in Hinblick auf die dafür übliche wie verfügbare Bühne geschrieben sein mufs. Deswegen

[1]) Vgl. Kollewijn, Über den Einflufs des holl. Dramas auf Andreas Gryphius S. 89.

ist es als ein besonders wichtiger Zeuge für die Zeit wie für Gryphius im besonderen anzusprechen.

Schon der Umstand, dafs es aktweis ineinander geschränkt ist, deutet auf mehrere Bühnenfelder hin. Für die Lokalisierung der Schauplätze wird am besten ausgegangen werden von Situationen, die ein Bühnenbild verlangen. Das sind jene Szenen, in denen der sich krank und tot stellende Sulpicius in seinem Gemach, auf einem Bette liegend, befindet. Gleich die zweite Szene des ersten Aktes trägt die Überschrift *Sulpicius auf dem Bette* (S. 249). Der Ort ist natürlich das Zimmer des seufzerischen Helden, das der Dichter späterhin stets mit der Überschrift *in Sulpices Behausung* zu bezeichnen pflegt (III, 4; III, 8; IV, 1). Die Überschrift bereits in dieser ersten Szene bestätigt, worauf die ganze Eigenart des Beginns des Auftrittes hindeutet, dafs es sich nur um ein Bühnenbild handeln kann. Wie im „Karl Stuart" wird der Held in seinem Gemach auf dem Bett enthüllt. Dafs es sich nicht auch auf der Vorderbühne abspielen kann, durch den Vorderhang enthüllt, wird durch das Vorkommen derselben Eröffnung der Szene innerhalb der Akte (II, 6; III, 4 und 8) erwiesen. Alle sieben Personen des Stückes finden sich zudem einmal in diesem Zimmer zusammen (II, 6; IV, 1 sind es 6). Das ist nun zwar keine grofse Menge, wichtiger aber ist der sehr lange Auftritt, wie sie von Sulpicius begrüfst in das Zimmer treten (S. 281). Für den Standort des Bettes, nämlich im Hintergrund, ist das Auftreten der Cornelia aufschlufsreich (III, 8 S. 305). Die Personen alle aufser Sulpice sind wieder versammelt. Sie gehen nicht nur aus Scheu nicht so nahe an die wächserne Leiche, sondern deutlich liegt in der Bitte der Cornelia eine gewisse Entfernung von dem Lager des Toten. Das Bett ist jedoch nicht das einzige Requisit in Sulpices Gemach. Wie im „Karl Stuart" gehört auch ein Tisch mit Schreibutensilien dazu. Ihn benutzt der Held um einen Brief zu schreiben (I, 2 S. 250), auf ihn setzt Flavia die Schale mit kandierten Früchten (I, 2), die darauf auch im nächsten Akt noch stehen mufs (II, 6 S. 281). Da Sulpice sich von den Früchten reichen läfst, nicht selber nimmt, so kann der Tisch nicht nah am Bett gestanden haben [1]).

[1]) Ebenso holt (I, 3, S. 252) der Diener, nicht Sulpice, den Brief aus der Fruchtschale, die er auf seines Herrn Geheifs durchsucht.

Dazu stimmt, dafs dieser sich im ersten Akt an ihn setzt, also wohl aufsteht; der Tisch wird jedoch hinten seinen Platz gehabt haben, denn der Diener geht mit Flavia während des Schreibens nach vorn (S. 250 f., V. 70—91). Es ist demnach zweifelsohne, diese Auftritte in des Helden Gemach spielen sämtlich auf der wohl ausgestatteten Hinterbühne. Sie scheint nur zwei Türen gehabt haben, eine nach aufsen, an der Cornelia pocht (III, 8), und eine nach den innern Gemächern, durch die Suspicius nach dem Weggang der Besucher wieder hervorkommt (ebenda S. 305). Wie diese Szenen alle mit einem Bühnenbild beginnen, enden sie auch auf dieselbe Weise. Nur am Schlufs des Gesangspieles ist ein Abgang denkbar; allerdings gehören die Requisiten, vor allem das Bett durchaus zur Handlung. Der Vordervorhang mufs da gefallen sein, damit für den Schlufsakt der „Dornrose“ dann alles vorbereitet werden konnte. Dieser erfordert nämlich die ganze Bühne für sich. Der Arendator Wilhelm sitzt auf einem Stuhl, um Gericht zu halten, denn *er stehet auff und gehet etliche Mahl auff und nider* (S. 330). Auf demselben Schauplatz wird dann auch der Schlufstanz der beiden Reyen stattgefunden haben. Es ist bemerkenswert, dafs es wieder eine Stube ist, die auf der Hinterbühne dargestellt wird, ganz so wie wir es in den Tragödien gefunden hatten.

Von dem festen Punkt, den wir durch die Lokalisierung von Sulpices Gemach gefunden haben, können wir Anhalte für die umliegenden Auftritte bekommen. Im ersten Akte geht eine ganz farblose Dienerszene voran, deren Schauplatz offenbar auf der Vorderbühne liegt. Flavia mit der Schüssel voll Früchten trifft des Helden Diener. Es scheint vor Sulpices Behausung zu spielen, jedoch kaum im Vorzimmer. Allerdings bleibt Flavia auf der Vorderbühne wartend stehen, während sich die Hinterbühne öffnet, aber es ist wohl als vor der Tür gemeint. Dieselbe unbestimmte Szenerie herrscht zu Anfang des zweiten Aufzuges, da die beiden Diener sich um Flavia bemühen. Noch interessanter ist es, denselben Schauplatz nach einer Szene in Sulpices Behausung anzutreffen (III, 3 S. 295). In dem vorhergehenden Auftritt war der Diener von seinem Herren weggeschickt worden, das Wachsbild seiner Leiche zu bestellen. Nun tritt auf der Vorderbühne der französelnde Diener der Cornelia auf, um an der Leiche Totenwacht halten

zu helfen. Es ist dunkel, Fabricius kommt von seinem Gange zurück und verjagt den Hasenfufs von Rivalen. Das kann nicht im Vorzimmer, sondern nur auf der Strafse nahe oder vor dem Hause des Sulpice vor sich gehen. Diese drei Male läfst sich also jener unbestimmte Ort als Vorderbühne bestimmen, allerdings mit ganz farblosem Charakter, so dafs man fast an einen Zwischenvorhang, nicht an einen bemalten Schnurrahmen denken möchte.

In dem letzten Falle kompliziert sich das Problem noch mehr. Auf diesen neutralen Schauplatz folgt nämlich eine Szene, die der Dichter durch die Überschrift *Vor der Cornelie Behausung* von der vorhergehenden ausdrücklich abhebt (III, 3 S. 296). Cornelia tritt mit dem Freunde des angeblich Verstorbenen vor die Tür ihres Hauses. Da ist natürlich eine bestimmt erkennbare Dekoration unumgänglich notwendig. Dieselbe Szenerie rahmt das nächste Mal den Auftritt *in des Sulpice Behausung* ein (III, 7 und 9). Zuerst geht Flavia nach der Erscheinung des Geistes in das Haus ab, nachher erzählt sie ihr Abenteuer den Zurückkehrenden. Der Ort hat also seinen bestimmten Sinn zur Verdeutlichung der Handlung. Es kann sich demnach nicht um einen episch gemeinten Zusatz des Dichters für den späteren Leser handeln, zudem war das Stück ja für die Aufführung bezeugtermafsen geschrieben. Es wird sich vielmehr ein Zeugnis über die tatsächliche Dekoration hierin entdecken lassen, und zwar ein höchst aufschlufsreiches. Es gibt auch nicht einen stichhaltigen Grund, der ausreichte, die Dekoration vor Cornelias Behausung mit der unbestimmten vor Sulpices Wohnung zu identifizieren. Im Gegenteil verlangt die Handlung, soll sie nicht gänzlich verunklärt werden, gerade genaue Scheidung. Wie soll dieses durchaus bühnliche Erfordernis aber auf dem bisher festgestellten Theatertypus erfüllt worden sein? Die Hinterbühne stellte des Sulpicius Zimmer dar. Ein Umbau dieser Dekoration ist deswegen ausgeschlossen, weil die Szenen einander direkt folgen. Dazu kommt, dafs die Auftritte vor der Cornelie Behausung zwar für die Handlung nicht gleichgültig sind, aber bei ihrer Kürze doch das Abräumen der Versatzstücke nicht lohnen würden, zumal jene Dekoration im selben Akte bald nachher wieder benötigt wird, ja die Szenen bei Sulpice direkt von jenen umgeben sind. Da bleibt

keine andere Möglichkeit als vor das Zimmer des Helden die Dekoration mit der Wohnung der Cornelie zu setzen. Wie diese ausgesehen haben mag, können wir vielleicht aus der Erinnerung an jene des „Horribilicribrifax“ vor Cleanders Haus schliefsen: es braucht wohl nicht eine Strafsenansicht sich eröffnet haben, wie es im „Cardenio“ gemäfs den Äufserungen der Personen notwendig war, sondern ein vornehmes Wohn- oder Landhaus wird in einem Park oder in einer Hofanlage dargestellt worden sein. Dazu pafst auch das Erscheinen Sulpicens als Geist und wie er Flavia vor sich herscheucht. Auf einer Strafse wäre das — ungleich den Vorgängen vor Cleanders Palast — in jenem Stück weit unwahrscheinlicher.

Der dritte Akt gibt der Lokalisierung der Schauplätze noch mehr Rätsel auf. Auf Sulpices Behausung (III, 4) folgen nämlich zwei Auftritte *in dem Lustgarten* (III, 5, 6). Dann geht es fort: *Vor der Cornelie Behausung, in Sulpicii Behausung, vor der Cornelia Behausung.* Widerspricht eine solche Szenenfolge nicht allem bislang gefundenen, allen bühnlichen Möglichkeiten überhaupt? Dieses wohl nicht; etwas Neues allerdings tritt nunmehr in unseren Gesichtskreis. Im „Cardenio“ liefs sich dieselbe Szenerie auf die Hinterbühne legen. Das war jedoch nicht bei allen Tragödien der Fall; dafs aber dieselbe Dekoration sowohl für die Vorder- wie für die Hinterbühne verwendet werden konnte, spricht nicht gegen unsere jeweilige Lokalisierung. In diesem Stück liegen die Dinge durch die Szenenfolge weit anders und schwieriger, nicht nur im dritten, auch schon im vorangehenden Aufzug (II, 3, 4). Dort gingen zwei Szenen auf jenem unbestimmten Ort vor Sulpices Gemach vorher und es folgte mit einem ganz sicheren Bühnenbild beginnend der Auftritt in des Helden Zimmer. Ist es demnach schlechterdings unmöglich, den Lustgarten auf die Hinterbühne zu setzen, gerade so wenig, ja noch weniger als die Dekoration vor Cornelias Haus, so bleibt nichts als die Vorderbühne und zwar in beiden Fällen. Auch von der philologischen Kritik ist diesmal keine Hilfe zu erwarten, denn das Stück ist nicht umgearbeitet worden, selbst spätere Einschübe anzunehmen ist ausgeschlossen, da die fraglichen Auftritte sämtlich für die direkte Entwicklung der Handlung unumgänglich nötig, unentbehrlich sind. Was wir bisher noch nie

zuzugeben uns gezwungen sahen, das läfst sich hier nicht läugnen: zwei Szenen, die sich unmittelbar folgen, haben dasselbe Bühnenfeld inne und zwar bei Dekorationswechsel. Dafs es sich nur darum handeln kann, erweisen die Auftritte der Personen zu Beginn und ihr deutlicher Abgang zum Schlufs der Szenenkomplexe. Ja dieses technische Mittel wird gerade an dieser Stelle so wichtig, dafs es uns klarsten Aufschlufs darüber gibt: für Gryphius ist das Auftreten, mehr als das Abgehen einer der handelnden Personen das Entscheidende in seinem Begriff der „Szene" (III, 5, 6). Ein genaueres Bild von der verlangten Dekoration zu schaffen, ist vielleicht der Umstand geeignet, dafs beide Frauen auftreten, allerdings nacheinander, zunächst die Mutter, die nach ihrem Gesang die Bühne der dann erscheinenden Tochter überläfst. Dieser erscheint Sulpice zunächst. Er verschwindet sehr schnell, die nachher auftretende Cornelie hat seine Stimme gehört, und damit scheint der Dichter ihr Auftreten nach dem Abgang ihrer Tochter motivieren zu wollen. Nach einem verhältnismäfsig langen Zwiegespräch *verschwindet* der angebliche Geist; das kann in diesem Falle nur heifsen, dafs er sich sehr schnell entfernt. Wahrscheinlich wird er schnell hinter der Kulisse abgehen, wohl nicht aber sich hinter ein Versatzstück ducken, da das garnicht irgendwie nötig, und wegen der nahen Verwandlung des Schauplatzes das Vorhandensein eines Requisites unwahrscheinlich ist. Soviel aber läfst sich aus der Anlage der Szene entnehmen, dafs Sulpice hinten, ziemlich nahe der Seitenkulisse aufgetreten und eben dort wohl auch sich rasch entfernt hat. Aufserdem ist noch für die beiden Frauen an jeder Seite des Schauplatzes eine Tür zum Auftreten wie zum Abgehen notwendig. Damit wird für diese beiden Szenen eine mindestens zwei Kulissen tiefe Bühne erfordert. Auch die an demselben Ort spielende 4. Szene des 2. Aktes verlangt mit ihrem sehr langen Auftritt der „klagenden", wahrscheinlich singend ankommenden Flavia ebenfalls eine nicht ganz kurze Bühne (S. 277). Es ist recht wahrscheinlich, dafs die Dienerin von der anderen Seite, und da sie singend auftritt, wohl aus dem Hintergrund her ankommt. Die Gruppe mit der schlafenden Chloris wird an der andern Seite sich befunden haben, und zwar ziemlich seitlich, denn Chloris wird sich irgendwo beim

Schlafen angelehnt haben müssen, wie sollte sie sonst dabei singen können. Ob dazu ein Versatzstück wie etwa der Fels im „Cardenio“ verwendet wurde, läfst sich schwer sagen, ist aber nicht ausgeschlossen, denn da er so seitlich stand, wird er beim Szenenwechsel rasch hereingeholt worden sein. Jedenfalls wird auch in jenen Szenen (II, 2—4) bestätigt, dafs die Bühne vier Türen gehabt hat. Dieses Resultat ist deswegen von Wichtigkeit, weil auch andere Schauplätze eine ähnliche Gröfse verlangen, und zwar zunächst jener vor Cornelies Behausung (III, 3). Cornelie tritt mit ihrer Tochter und Levin wohl vorn auf, da sie nicht aus ihrer Wohnung, sondern von Sulpicees Sterbelager kommen. Sie gehen am Ende in das Haus der Cornelie hinein. Aufserdem kommt der Diener herbeigestürzt, den Sulpicees Bedienter als Gespenst weidlich verbläut hatte. Er mufs auch von vorn hereinlaufen, so dafs wir auch für diese Szenenreihe eine wenigstens zwei Gassen tiefe Bühne vorausgesetzt sehen. Das zwingt uns zu dem Schlufs, beide Schauplätze werden auf demselben Bühnenfelde stattgefunden haben, und zwar auf der Vorderbühne. Der Wechsel des Lustgartens in das Gemach auf der Hinterbühne im zweiten Akt ist ganz gewöhnlich, jedoch im dritten Akt müssen wir eine höchst auffallende Abweichung von allen bisherigen Ergebnissen feststellen: da folgen sich der Lustgarten und der Platz vor Cornelias Haus unmittelbar, und nach unseren Einkreisungen mufs hier ein Wechsel der Dekoration der Vorderbühne während des Aktes unzweifelhaft vorliegen, was ja dem höfischen Saaltheater nichts Fremdes war. Immerhin ist dies das einzige Mal, da Gryphius von der Gewohnheit der Schulbühne abweicht. Wenn die Bühne es nicht erlaubt hätte, wäre er wohl kaum darauf verfallen, Beweis desto mehr, wie er auf tatsächliche Verhältnisse Rücksicht nahm.

Dafs es hier eben noch ein anderer Typus war, für den er mit voller Bewufstheit schuf, dafür sprechen noch weitere Zeugnisse. Zunächst ist die Frage zu beantworten, wo eigentlich jene unbestimmte Strafse vor Sulpicees Haus hineinverlegt wurde. Aus der ersten Szene des Stückes ergibt sich kein Anhalt dafür. Zweimal jedoch folgt auf diesen Schauplatz die dekorierte Vorderbühne, der Lustgarten (II, 3) und vor der Cornelie Behausung (III, 3). Zunächst liefse sich an einen

nochmaligen Wechsel der Dekoration denken. Es bleibt jedoch auffällig, dafs der Dichter, selbst wo er nachher immer in der Überschrift den Ort nennt, es in diesen Fällen nie tut; auch der Inhalt der Szenen erlaubt kaum einen sicheren Schlufs. Einmal könnte man glauben (II, 2 V. 48) es sei vor Corneliens Haus, aber es folgt dann der Lustgarten, und wegen der Tändeleien der Dienerschaft wird wohl kein grofser szenischer Aufwand gemacht worden sein. Das ist überhaupt das gröfste Bedenken. Hätten wir es mit der Wanderbühne zu tun, so wäre die Erklärung leicht. Auch in den Tragödien fanden wir ja solche farblosen Auftritte und fanden sie auf die Vorderbühne gehörig. Sollten die beiden Szenen (II, 1, 2) dazu dienen, den Lustgarten vorbereiten zu lassen, obwohl er, wie wir gesehen, keiner Ausstattung mit Versatzstücken bedarf und wegen der nächsten Verwandlung in das Zimmer des Helden auch nicht besessen haben wird? In den ersten beiden Akten gleichen diese Auftritte mehr stimmenden Akkorden, im dritten ist in die Handlung der Garten hineinverflochten. Es bleibt also kein anderer Ausweg als diese Szenen auf die äufserste Vorderbühne zu setzen, vor einen Vorhang, keinen Schnurrahmen. Ich halte es nicht einmal für ausgeschlossen, dafs solche Szenen vor dem vorderen Vorhang gespielt worden sind, denn die Tiefe der Bühnenportale ist stets so bedeutend, dafs die Personen Raum genug gehabt hätten. Wahrscheinlich aber wird es sich um eine ganz kurze Bühne gehandelt haben, möglicherweise mit einem Schnurrahmen sogar. Eine gewisse Ähnlichkeit mit Flickszenen können jene Auftritte nicht verleugnen. Das erste Mal wenigstens scheint mir die bühnliche Nötigung sicher: der Prolog der Liebe in den Wolken wird wohl auf der Mittelbühne stattgefunden haben: da bedurfte es ihrer Entlastung, so dafs Sulpicens Zimmer vorbereitet werden konnte. Auch zu Anfang des nächsten Akts scheint eine Art Überleitung dadurch versucht zu sein, so dafs der Dichter künstlerische Absichten mit den bühnlichen Rücksichten wieder verbunden hätte. Blicken wir einen Augenblick auf den Grundrifs des ersten Opernhauses nach italienischer Art, ich meine das Dresdener, so finden wir die Dreiteiligkeit bereits im Jahre 1662 dort durchgeführt. In beschränkterem Mafse wird so auch die Glogauer Festbühne ausgeschaut haben wie jene,

die doch auch nur Typus ist. Das ist jedenfalls nunmehr deutlich, die Grundanlage ist die gleiche, nämlich allein das Zimmer auf der Hinterbühne mit einigen Versatzstücken. Dann die Mittelbühne als eigentlicher Träger der Handlung, bei Gryphius immerhin insofern seiner alten Gewohnheit von der Schulbühne her etwas modifiziert, als er die Hinterbühne doch recht häufig ins Spiel hineinzieht. Siebenmal nämlich benutzt er sie, die Mittelbühne achtmal. Diese hat allerdings bedeutende Anforderungen zu erfüllen: sie stellt den Lustgarten vor, den Platz vor der Cornelia Behausung und aufserdem die offene Aue, den hauptsächlichen Schauplatz des Scherzspiels von der „geliebten Dornrose“.

Diese Dekoration verlangt denselben Raum wie der Lustgarten oder jene vor Cornelies Haus. Gleich der erste Akt, der wie beim „Peter Squentz“ nicht in Szenen geteilt ist, macht es uns klar, dafs die Bühne vier Türen besessen hat. Greger Kornblume tritt als Prolog natürlich vorn auf. Da sieht er Bartel mit seinem Hahn zeternd heran *gestulpert* kommen, und zwar hinten. Während nämlich Kornblume hinter den Baum tritt (S. 258), bleibt jener noch hinten, und vorn auf der andern Seite kommt Jockel mit seinem verbrühten Hund lamentierend an. Bartel geht zu ihm nach vorn, und Kornblume begleitet beider Streit, hinter dem Baum stehend, mit seinen Bemerkungen, bis er zu ihnen tritt (S 263). Die bühnliche Situation dieser geschickt geführten Handlung ist deutlich: Greger befindet sich vorn an der einen Seite, als auf der andern im Hintergrund Bartel erscheint; er tritt hinter den Baum, aber so, dafs er dem Publikum stets sichtbar bleibt und seine nicht zu lauten Randglossen leicht verstanden werden. Jockel tritt vorn auf der andern Seite auf, vielleicht nicht ganz so weit vorn wie Kornblume, etwa eine Gasse weiter nach hinten zu. Damit haben wir für die Dimensionen der Bühne einen genauen Anhalt gewonnen. Es gilt noch über den Baum genauere Auskunft zu erlangen; soll es sich um ein Versatzstück gehandelt haben? Dem wird schwerlich so sein, denn es genügt vollauf eine Kulisse, an die Kornblume sich lehnt. Ein ähnliches Requisit scheint bereits der nächste Akt zu fordern, nämlich einen Strauch, hinter dem sich Matz Aschewedel birgt, um die auftretende Dornrose in ihrem Liebeskummer zu belauschen und zu

ironisieren (S. 286). Diese Situation erinnert in ganz auffälliger Weise an jene des horchenden Kornblume. Aschewedel kommt ebenfalls dann aus seinem Versteck hervor, das nach den Worten der Heldin (S. 288) an der anderen Seite gelegen war. Auch in diesem Falle also ist an ein Versatzstück nicht zu denken. Nun aber besagt des Dichters szenische Anweisung (S. 291), dafs Aschewedel mit der Dornrose *nach dem Pusche lauffen* will, sollte dies nicht für ein Requisit sprechen? Wir müssen jedoch des Sprachgebrauches der Zeit nicht vergessen, da oft von dem *Lustpusch* und dergl. die Rede ist, das bedeutet nichts als Gehölz. Es ist demzufolge diese Bühnenanweisung nur wichtig zur Festlegung der Dekoration: die *offene Aue* (S. 290) nämlich wird mit Gehölz wenigstens an der einen Seite abgeschlossen worden sein, dorthin wird wohl der hinzueilende Kornblume den Aschewedel im Handgemenge treiben. Ob im dritten Akt des Scherzspieles dieselbe Dekoration verwendet wurde, läfst sich nicht mit Sicherheit feststellen. Aber wenigstens hinsichtlich der Breite der Bühne, die immerhin nicht gering gewesen sein kann, gibt das Nebeneinander von Kornblume und Salome einigen Anhalt. Da die beiden wie in den vorigen Akten sich erst nach Monologen sehen und anreden, so wäre allerdings dieselbe Dekoration möglich, aufserdem steht zu bedenken, dafs ein solches dauernde Verwenden desselben Schauplatzes wesentlich zur Übersichtlichkeit des an Veränderungen reichen Stückes beiträgt. Nach den verwendeten Türen zu schliefsen, würde die Mittelbühne ausreichen. Versatzstücke zwingen nicht, die Hinterbühne anzusetzen. Nun beginnen die Akte des Scherzspiels stets mit dem Auftreten der Personen, machen ein Benutzen des Vordervorhangs damit unnötig. Die Szenerie der offenen Aue auf die Hinterbühne zu verschieben, würde zu unnötigen Komplikationen führen, denn der erste Akt des Gesangspiels schliefst mit einem Bühnenbild in Sulpicens Zimmer, ebenso der zweite, und der dritte beginnt auf dieselbe Weise. Da wäre jedesmal ein störender und durch die Verlegung auf das andere Bühnenfeld in so einfacher Weise zu vermeidender Umbau nötig. Also auch von dieser Seite her bestätigt sich die Lokalisierung der Aue auf der Mittelbühne. Wenn wir die drei Szenerien, die sie trägt, miteinander vergleichen, so macht sich eine gewisse Ähnlichkeit bemerkbar.

Sollten Kulissen des Lustgartens nicht auch für die Aue verwendbar gewesen sein, und andererseits nicht auch für den Garten- oder Hofraum vor der Cornelie Behausung? Das scheinen mehr als zufällige Berührungen zu sein, sollte da nicht des Dichters Rechnen mit dem tatsächlich vorhandenen Fundus sich verraten? Dafs die beiden Stücke doch wohl durch das Fallen des vorderen Vorhangs getrennt wurden, dafür spricht der Beginn des letzten Aktes der „Dornrose“, der die Stube auf der Hinterbühne mit dem Requisit des Stuhles verlangt, und zwar nach der Szene in Sulpicees Gemach mit dem Bett. Der vorletzte Aufzug des Gesangspiels schlofs mit dem Leerwerden der Szene vor Corneliens Haus; durch das wenn auch kurze Fallen des Vorhangs würde das Neue besser abgesetzt werden. Ob nach dem Akte des Scherzspiels auch jedesmal der Vorhang fiel, ist nicht deutlich. Der dritte Akt beginnt gleich mit Sulpicees Gemach, der Vorhang wäre hier nicht so nötig, ebenso ist der Übergang vom dritten zum vierten Akt beschaffen. Anders jedoch der vom ersten zum zweiten. Dieser Akt beginnt nämlich mit zwei Auftritten auf der farblosen Vorderbühne, es folgt der Lustgarten. Da scheint nun endlich jene eigenartige Szenenfolge ihren Sinn zu offenbaren, und zwar einen sehr wichtigen: Es war nämlich in der Zwischenzeit die Mittelbühne in den Lustgarten zu verändern. Es ist höchst eigentümlich — nie folgen sich Lustgarten und Aue; stets liegen Szenen dazwischen. Soll man daraus schliefsen, dafs beide Dekorationen verschieden voneinander waren, oder dafs nur zwei Geschiebe für die Kulissen zur Verfügung standen, was dann wieder an Telari mit ihren beiden Schauseiten erinnert? Aus solcher Rücksicht auf die Kulissen würde dann auch die eingestreute Szene des dritten Aktes auf der farblosen Vorderbühne Sinn bekommen (III, 2). Oder sollte es weniger der Zwang durch die Kulissen sein, die ja weniger entscheidend für das Bühnenbild sind und zumal in diesem Fall für mehrere Zwecke zu nutzen waren, als vielmehr die Notwendigkeit, die Hintergründe auszuwechseln? Das hat doch viel Wahrscheinlichkeit für sich, zumal der Grundrifs des alten Dresdener Opernhauses (1665—67) auch nur zwei Rillen für Kulissen wie Hintergründe zeigt, und das neue (Anfang des 18. Jahrh. von Alessandro Mauro gebaut) auch nur zwei für

Prospekte, aber drei für Kulissen vorsieht.[1]) Übrigens zeigt gerade dieser Grundrifs, wie bei jedem Kulissenstand auch die Bühne durch einen Prospekt nach Art der Schnurrahmen Furttenbachs, nämlich zusammenschiebbar und demnach auch auseinander ziehbar, geschlossen werden konnte, was uns hinsichtlich der farblosen Vorderbühne doch zu denken geben kann.

Am 10. Oktober 1660 wurde nach des Dichters eigenem Bericht das Mischspiel in Glogau aufgeführt und daraus, dafs es ausdrücklich in der Widmung heifst *zu Ehren der — auffgesetzet von ... und auff dem Schau-Platz zu Glogau vorgestellet* ... geht hervor, dafs das Stück eigens vom Dichter für diesen Zweck wohl im Auftrag der Stände verfafst worden ist. Allein aus den dokumentarischen Belegen geht also hervor, dafs für jenen *Schauplatz,* vielleicht auf dem Rathaus, wo wir ja zu jener Zeit meist die Stadtbühne fanden, das Spiel gedacht worden ist, der Dichter demnach auf die ihm wohl bekannten Bühnenverhältnisse bewufste Rücksicht genommen haben wird. Wie genau ihm diese tatsächlich vor Augen standen, das hat uns die genauere Untersuchung auf Schritt und Tritt bestätigt. Auch die ungewöhnlich zahlreichen Szenenanweisungen deuten in dieselbe Richtung. Die Abweichungen von dem üblichen Typus der Schulbühne, wie er den Trauerspielen zugrunde lag, waren nicht zu verkennen. Zwar war die Vorderbühne noch ziemlich breit und weniger tief als es vor allem die späteren Opernbühnen zeigen, doch war sie nun in ganz ungewöhnlichem Mafse Trägerin der Handlung, wenn auch die Hinterbühne noch eine wichtige Rolle zu spielen hatte. Aber den Wechsel der Dekorationen zu bestreiten, fiel ihr, ungleich dem Schauplatz in den Tragödien, nicht mehr zu. Sie stellte nur einen geschlossenen Raum, Sulpices Gemach und die Gerichtsstube des Arendators, dar. Die Vorderbühne schien aber zur Mittelbühne geworden zu sein, und eine farblose ganz kurze Vorderbühne vor sich zu verlangen. Auch zwei verschiedene Dekorationen auf der Mittelbühne unmittelbar hintereinander zu bringen, war bisher noch nicht dagewesen. Im Gegenteil hatte der Dichter stets sorgfältig auf den Wechsel der beiden Bühnenfelder Rücksicht

[1]) Vgl. Hammitzsch, Abb. 9.

genommen, und gerade die Umarbeitung des „Karl Stuart“ hatte dieses sein Prinzip nur bestätigt. Auf keines der bisher untersuchten Stücke trifft dies Schema zu. Für die Beurteilung Gryphs als Theatraliker ist dieses Mischspiel demnach von hoher Bedeutung. Literarisch sind der Einflüsse auf das schnell zurecht gezimmerte Stück gar manche: die Einzelheiten aus Vondels Schäferspiel zur Feier des Münsterschen Friedens dürfen nicht überschätzt werden[1]; gerade an diesem Beispiel tritt wieder klar zutage, was sich auch für die Tragödien gezeigt hatte, wie selbständig Gryphius den holländischen Erinnerungen gegenübersteht. Vondel stand wieder unter dem Einfluſs der italienischen Schäferoper, vor allem dem „Aminta“[2]), aber auch in dieser Hinsicht geht Gryphius seine eigenen Wege. Mag der Brauch der holländischen Kluchten ihn ermutigt haben, den Dialekt für das Scherzspiel[3]) zu benutzen, was ja nichts unerhört Neues war, aber vor dem ernst sich über sein Schaffen Rechenschaft ablegenden Dichter doch etwas anderes ist, bei aller Eile und Flüchtigkeit im einzelnen bleibt er gerade im wichtigsten selbständig: in der Bühnenanschauung. Ungeachtet er viele Züge der konventionellen Schäferoper entnimmt, etwa das Erwecken des für tot gehaltenen Liebhabers durch die Küsse der Liebsten, wie das auch im „Liebeskampf“ (1630) in „Amintas und Silvia“ benutzt wird, oder ebendort, in der „Comödia und Macht des kleinen Knaben Cupidinis“[4]), auch in einem deutschen Stück also, den Versuch eines Taugenichts die Heldin zu vergewaltigen vorgebildet fand, trotz dieser Zusammenhänge mit dem deutschen Schäferspiel, wie es auch die Wandertruppen der Mode entsprechend pflegten, oder darüber hinaus mit der italienischen Schäferoper: dem allen zum Trotz blieb er nicht im Literarischen, im bühnenfremden Buchdrama

---

[1]) Die Überschätzung des „Leeuwendalers“ führt auf das richtige Maſs zurück H. Hitzigrath, Andreas Gryphius als Lustspieldichter, S. XVff. (Gymn.-Progr. Wittenberg 1885).

[2]) Vgl. Tijdschrift voor Nederl. Taal- en Letterkunde Bd. 2 S. 61—71; De Gids 1864, 1879.

[3]) Lange vor Gysbert Japix wird bereits 1618 das platte Friesisch im „Timbre de Cardone“ verwendet. Jacob Balde benutzt den oskischen Dialekt 1647 in „Osca seu Dramas Georgicum“.

[4]) Vgl. das sehr kenntnisreiche Buch von Werner Richter, Liebeskampf und Schaubühne S. 18 und 68 (Berlin 1910, Palaestra Nr. LXXVII).

stecken, sondern bewufst und wahrlich nicht ohne Geschick wufste er das gegebene Material seinen Zwecken gemäfs zu meistern. Eine gewisse Ähnlichkeit mit der Praxis des Theaters der Jesuiten darf nicht übergangen werden. Auch jene pflegten in immer steigendem Mafse, dem Zeitgeschmacke folgend, in die ernsten Dramen anstelle der Chöre Zwischenspiele einzuschalten. Diese wuchsen sich nach italienischem Muster oft zu kleinen Singspielen aus, in Tirol zumal wurden den niederen Volksschichten unter den Zuschauern insofern besondere Konzessionen gemacht, als da komische Dialektszenen, ja Volkslieder und Schnaderlhüpfel eingefügt wurden [1]). Auch das wäre unter die literarischen Anregungen zu rechnen. Die Bühne des Mischspiels an sich zeigt nichts typisch Jesuitenhaftes wie ja das Stück auch inhaltlich aufs stärkste von ihrer Art abweicht. Weder der Prolog der Liebe in den Wolken, noch das Ballet darf als ursprünglich jesuitisches Eigentum betrachtet werden; denn so oft auf den Bühnen der Kollegien so etwas sich auch findet, diese sind die Abhängigen, nicht umgekehrt. Ihrer aller Meister aber ist die Opernbühne. Dafs Gryphius sie in einer ganz bestimmten Form vorfand und nutzte, eben wie sie auch in Dresden bestand, gerade dies weist auf seinen ständigen Zusammenhang mit den Theaterverhältnissen der Wirklichkeit.

Bei dem ausgesprochenen Zweck des Stückes als einer Gelegenheitsdichtung sind andere Aufführungen nicht zu erwarten. Jedoch soll es in Darmstadt gespielt worden sein [2]), und für die Wiener Bühne wurde in einer geschickt lokalisierenden Verkürzung die „Dornrose“ in neun Auftritten bearbeitet [3]). Das spricht doch deutlich für die theatralischen Qualitäten des Stückes. Dafs der Sachse Christian Weise den schlesischen Dialekt für das Zwischenspiel der beiden Bauern in der „beschützten Unschuld“ verwendet, beweist die berechtigte Beachtung und das literarische Ansehen der Gryphischen Dialektposse.

[1]) Aufser dem betr. Kapitel in meiner Gesch. d. Jesuitentheaters vgl. Nagl-Zeidler, Deutsch-österr. Lit.-Gesch. S. 658 und Nadler, Lit.-Gesch. d. deutschen Stämme, Bd. 3.

[2]) Knispel, Das Grofsherzogl. Theater zu Darmstadt. Darmstadt 1910.

[3]) Euphorion Bd. 2, S. 632, A. v. Weilen, Aus dem Nachleben des Peter Squentz und des Faustspieles.

Siebzehntes Kapitel.

Gryphius und das Singspiel.

1. „Majuma“.

War das Mischspiel schon eine Gelegenheitsdichtung, so war doch ihre Form ungewöhnlich, wenn auch der Dichter für die Ausfüllung nicht stets alle Eigenart aufzuwenden die Zeit gehabt hatte[1]). Weit enger schliefst er sich dem Brauch der damaligen Singspiele in der schon 1653 verfafsten „Majuma“ an. Wieder ist das Stück in Hinblick auf eine bestimmte Bühne geschrieben, und auf ihr auch aufgeführt worden, auf dem Tanzhause zu Glogau[2]). Damit ist natürlich nicht gesagt, dafs der Dichter alles nun einzig auf die Eigenart dieser Bühne zugeschnitten hat, in alle beiden Gesamtausgaben seiner Werke hat er es aufgenommen und damit doch ausgesprochen, dafs er es für künstlerisch nicht wertlos hielt. Könnte ihm also nicht eine ganze Gattung, ein Typus von Bühne vorgeschwebt haben, von dem die Glogauer nur ein Vertreter war? Wir wollen sehen, was das Stück selbst auszusagen vermag.

Über den Schauplatz der locker aneinander gereihten Szenen äufsert Gryphius sich selbst in dem Zusatz zum Personenverzeichnis: *Der Schauplatz bildet einen Lustwald und Blumengarten ab.* Was heifst das aber, sind das dieselbe Dekoration oder zwei verschiedene? Darauf müssen wir zunächst die einzelnen Auftritte prüfen. Zu einem Lustgarten will recht wenig die Klage der Maja stimmen (S. 181, V. 24, I, 2), die von *diesem wüsten Orte* spricht. Andererseits schildert ihn Zephir (V. 81, S. 183) als schattig, tatsächlich als einen

[1]) Wieder ein Beispiel, wie belanglos die unwillkürlichen „Reminiszenzen“ an Vondel sind. Manheimer, S. 157.

[2]) Das hat Palm sehr wahrscheinlich gemacht durch die Notiz aus der Ziekurschen Chronik. Lustspiele S. 174.

Hain, in dem seine geliebte Chloris zu ruhen pflegte. Der zweite Akt spielt offensichtlich in derselben Szenerie. Da fragt Chloris elegisch, *wo ist das blumenreiche Feld* (II, 1, V. 25, S. 186). Der Waldgott in seinem Prolog erzählt, wie sie durch den Krieg aus diesen schönen Gefilden vertrieben seien, nun aber kehren sie wieder zurück, da endlich der Frieden geschlossen (S. 178f.). Der letzte Akt verlangt für seine beiden ersten Szenen dieselbe Dekoration, dann jedoch mufs für die nächste ein Wechsel der Szenerie eintreten: der Blumengarten. Das fordern die Worte des als Gärtner auftretenden Mars nicht weniger als die rasch folgende Verwandlung der Nymphen (vgl. V. 105, 122f.). Es ist demnach die Angabe des Dichters so zu deuten, dafs die Dekoration zunächst einen Lustwald, dann einen Blumengarten darstellen soll. Da fällt sofort auf, dafs der Dichter die für das Schäferspiel typische Szenerie, den Lustgarten verwendet hat. Aus zeitgenössischen Kupferstichen kennen wir ihn recht gut, wissen allerdings auch, wie wenig er einer Wildnis in dieser Zeit der beginnenden Blüte der barocken Gartenarchitektur ähnlich gesehen hat. Wäre Gryphius ein Buchdramatiker und ohne Theaterblut, er würde sicherlich den Schauplatz als Wildnis oder dergl. bezeichnet haben; er tut dies nicht, sondern bescheidet sich bei der sicher überall zum eisernen Bestand gehörenden üblichsten Dekoration für die Pastorale überhaupt. Mag sein, ihn zwang auch die bescheidene Ausstattung der ihm nächstliegenden Bühne, für die er ja das Stück auch direkt verfafste.

Eine moderne Verwandlungsbühne also stand ihm vor Augen; welchem Typus sie zuzuzählen ist, mufs nun festgestellt werden. Für die Tiefe finden sich einige Anhaltspunkte. So ganz klein und eng darf die Bühne nicht gewesen sein, das erweist bereits der längere Auftritt, mit dem Maja hereinkommt und die zweite Szene eröffnet. Chloris kann da nicht ihr gleich gegenüber gestanden haben, sondern mufs etwas mehr in den Hintergrund getreten sein, zumal Maja nicht sprechend, sondern singend — nach dem Metrum und der Reimstellung zu schliefsen — hereinkommt. Nach dieser Szene scheinen die beiden sich ebenfalls nach hinten zurück zu ziehen, während Merkur ohne Notwendigkeit vorn seine moralisierenden Betrachtungen über die Vergänglichkeit anstellt. Er vertritt

geradezu den antiken, ja auch den Gryphschen Chor, und wird sich nicht ganz aus der Lockerheit der Komposition des Schäferspiels und der Manie Gryphius', überall seine Moral anzubringen erklären lassen, sondern er steht doch aus künstlerischer Überlegung hier als ein chorartiger Abschlufs der Exposition. Nunmehr beginnt die Handlung: der scheinbar ungetreue Zephir kehrt zurück. Er wird vorn auftreten. Chloris sieht ihn, fragt Maja, wie sie ihn strafen soll (V. 85—88) und bekommt von jener den Rat, fortzugehen. Da erst erblickt sie der Liebhaber und tritt ihr in den Weg. Es scheint sich hieraus zu ergeben, dafs die beiden Frauen nach dem zweiten Auftritt die Bühne nicht verlassen haben, sondern im Hintergrund blieben. Vorn kamen währenddessen Merkur und nun Zephir herein. Zu Zephirus, Chloris und Maja bringt Merkur im nächsten Akt den gefesselten Kriegsgott; Pan als Richter mit den Satyrn als Trabanten folgen. Nun wird ein förmliches Gericht über den Verklagten gehalten, und genau wie im „Leo Armenius" wird der Übeltäter von den Schergen abgeführt, dann der Spruch verfafst und dem Verurteilten vorgelesen. Zu einer solchen etwas pomphaften Szene durfte die Bühne nicht zu flach sein. Der nächste Auftritt bestätigt das noch (III, 2; S. 192). Der *verlähmte* Soldat mufs unbedingt vorn auftreten, und die Götter müssen sich bei seinem Nahen nach hinten zurückgezogen haben. Erst in der vierten der achtzeiligen Strophen wendet sich dieser Vetter des Horribilicribrifax an die Göttin. Diese Szene verlangt also eine gröfsere Anzahl von Personen etwas zurückgezogen, spricht mithin deutlich für eine nicht allzu flache Bühne. Nicht jedoch darf daraus der Schlufs gezogen werden, als wenn es nun die bei den Opernhäusern ja ziemlich tiefe gewesen sein mufs: das wäre voreilig. Ob es sich bei der Dekoration des Blumengartens um ein tieferes Bühnenfeld handelt, bleibt noch zu entscheiden.

Allerdings haben wir es nicht mit einer Verwandlung während des Aktes zu tun. Mit der neuen Szene (III, 3; S. 194) wird auch eine neue ihr angemessene Ausstattung gefordert. Welche Schlüsse daraus zu ziehen sind, hängt von der genaueren bühnlichen Interpretation der Szene ab. Mars war von den Satyrn abgeführt worden. Der Zwischenfall mit dem Soldaten gab ihm Zeit, sich als Gärtner umzukleiden. Er scheint nun

schon auf der Bühne zu weilen, wenigstens nach seinen Worten: *sehet ich baue* usw. (V. 91 ff.). Wenn er erst aufträte, müfste er doch sich anders ausdrücken, jedenfalls nicht so zuständlich. Aufserdem verkörpert ein Bühnenbild die Absicht des Dichters weit anschaulicher. So wird die Anwesenheit der drei Genien als Schutzgötter des Lustwaldes nicht ein Auftreten des Kriegsgottes andeuten, sondern Verkörperung des Friedenszustandes sein. Wird die letzte Szene also doch wohl auf der Hinterbühne gespielt haben? Das ist möglich, jedoch keineswegs notwendig. Die Bühne war ja für die vorhergehenden Auftritte schon als ziemlich geräumig erkannt worden. Bereits aus der Vorschrift einer so genauen Dekoration, die doch eben auch verwandlungfähig sein mufste, ergibt sich, dafs ein Typus von der Art der Wander-, selbst der einfacheren Schulbühne nicht der dem Dichter vorschwebende sein kann. Da war die Bühne des höfischen Saaltheaters doch die einzig geeignete. Aber diese besafs nicht immer eine Hinterbühne. Die Ballette am Schlufs des Stückes deuten auf eine nicht kleine Fläche, die sie für ihre Kunst benötigten; es bleibt jedoch zu bedenken, dafs es nach des Dichters eigenen Angaben nur sechs Satyrn sind (S. 181). Der Nymphen mögen dann auch nicht viel mehr gewesen sein, aufserdem sollen sie nacheinander tanzen. Die Anforderungen von dieser Seite sind also auch nicht so grofs, ein Zeichen mehr, wie genau Gryphius für die wirkliche Bühne alles berechnete. Die Verwandlung der drei in Kaiserkronen wird dem Texte nach hinten vor sich gegangen sein, was ja auch mit den Möglichkeiten der Bühne übereinstimmt.

Das Vorhandensein eines vorderen Vorhanges scheint aus den Aktschlüssen sich mit ziemlicher Sicherheit zu ergeben. Der erste Akt wird wohl mit dem Abgang der versöhnten Liebenden und der chorartig die beständige Liebe preisenden Maja schliefsen. Der zweite Akt mufs nach einem Einschnitt mit dem Wiederauftreten der drei Personen, Zephir, Chloris und Maja beginnen. Damit ist der vordere Vorhang erwiesen, auch als künstlerisch vorausgesetzt. Noch deutlicher macht das der Beginn des dritten Aufzuges. Am Ende des zweiten wird der Kriegsgott von den Satyrn abgeführt. Zephir als eine Art Vorsitzender des Gerichtshofes beginnt den nächsten Aufzug mit dem Befehl, den Beklagten hereinzurufen. Das Urteil,

das nun verlesen wird, mufs inzwischen abgefafst sein, nämlich im Zwischenakt. Da an einen Dekorationswechsel, an ein Enthüllen eines Bühnenbildes auf dem hinteren Felde nicht zu denken ist, wird hiermit der Vordervorhang eindeutig bezeugt. Nun ist ja nach dem Fortschleppen des Soldaten ein Einschnitt in der Handlung gegeben, der Vorhang könnte wohl fallen, aber dafs Gryphius dies nicht angedeutet hat, sondern den Akt fortdauern läfst, ist doch in Rücksicht zu ziehen. Der Dichter wird das Mittel der damaligen Bühne, ohne viele Unterbrechungen zu spielen, eben genutzt haben.

Hiermit sind die aus dem Pastoral sich ergebenden Anhalte über die zugrunde liegende Bühnenform erschöpft. Wie wir uns das Singspiel theatralisch vorzustellen haben, ist uns deutlich geworden. Es war für eine dem höfischen Saaltheater entsprechende Bühne gedacht. Alle Kennzeichen, die diese charakterisieren, haben wir wieder gefunden. Vor allem spielte sich die Handlung auf der Vorderbühne ab, die gut ausgestattet und nicht zu flach gewesen sein mufs. Der vordere Vorhang wird bereits für die Handlung ausgenutzt. Da Chloris vor dem Zurückgekehrten fortgehen will, während er vorn steht, sie also hinten abzugehen sich anschickte, wird die Bühne auch hinten Gassen besessen haben. Die Verwandlungen am Schlufs, vor allem der als Adler aufschwebende Mars sind für die ganze Gattung typisch; und an die typische Bühnenform hat sich der Dichter auch durchaus angeschlossen.

2. „Piastus“.

Dieses zweite Singspiel schrieb der Dichter als Festoper zur Geburt des Stammhalters der Piasten seiner Gönnerin Luise von Anhalt, Gemahlin Christians von Wohlau. Dadurch bekommt die Betrachtung dieses Gelegenheitsstückes für uns besonderes Interesse, denn an ihrem Hofe war ja die „Catharina“ aufgeführt worden, allerdings fünf Jahre vorher. Wird der Dichter nunmehr eine andere Bühne vor Augen haben oder ist es dieselbe; was werden sich für Rückschlüsse auf jene frühe Aufführung ergeben? Das sind höchst wichtige Fragen, die sich sofort aufdrängen.

Wir wollen uns zunächst umsehen, welche Anhalte uns das 1660 verfafste Singspiel für die zugrunde liegende Bühnen-

vorstellung hergibt. Die zweite Abhandlung beginnt mit einem Bühnenbilde: der Tyrann Popiel hält grofsen Rat, natürlich im grofsen Thronsaal. Die Vorgänge erfordern deswegen, wie der bedeutenden Anzahl der Personen wegen schon den ganzen Raum. Das wird bestätigt durch den Standort der Engel, die vorn auftreten, um ihn zu beobachten, und die folglich auch vorn ihren Platz haben müssen. Es ist sehr wahrscheinlich, dafs der König auf dem Thron sitzt, vor ihm erscheinen die Feldherren und die klagende Witwe des Ermordeten. Seitlich vor dem Sitze des Wüterichs erscheint mit einem Feuerwerk die Rache, und verschwindet unter denselben Begleiterscheinungen. Die Versenkung wird also wieder auf der Hinterbühne gelegen haben. Die nur 96 Verse umfassende zweite Abhandlung ergibt demnach das typische Bild der grofsen Audienz mit ihrem Gepränge und in diesem Falle wenigstens mit eingestreuten ariosen Stellen. Ob der Text deklamiert oder, nach dem Wechsel des Metrums zu schliefsen, wenigstens teilweis auch als Recitativ vorgetragen wurde, wage ich nicht zu entscheiden.

Ebenfalls mit einem Bühnenbild beginnt die letzte Abhandlung. Der Dichter schreibt da selbst vor: *Ziemovit sitzt an einer langen Taffel, wo man über alle massen lustig. — Etliche Diener der Fürsten halten einen tartarischen Tantz mit blossen Sebeln. — Piastus und die Engel nehmen Abschied* (S. 229). Eine solche Szene, die erst in Vorführungen sich ergeht, eine Art Variété ist, an das sich dann erst der Fortgang des Theaterstückes anschliefst, entspricht ganz und gar dem Zeitgebrauch. Vor allem bei Vorführungen von Festlichkeiten geht es fast nirgends ohne solche Darbietungen ab, die Beweis sind, wie sehr das Theater noch als blofse soziale Institution empfunden wird, nicht als Kunststätte. Zugleich dürfen wir für unsern Dichter den Schlufs entnehmen, wie bewufster Künstler er war, weit mehr als klassizistischer Nachahmer, dafs er solche Interludien stets in seinen Tragödien vermied, sicherlich aus rein künstlerischen Überzeugungen; denn er kennt sie ebensogut wie Rist, dem solche Zurückhaltung nicht gegeben war. Dafs für diesen Schlufsakt der ganze zur Verfügung stehende Raum benötigt wurde, ist selbstverständlich. Es wird sich die Handlung wahrscheinlich so abgerollt haben, dafs nach dem Tanz alle abgingen, Piast und die Engel

übrig blieben und die Abschiedsszene nun vor sich ging. Die übrigen Gäste dürfen von ihr jedenfalls nicht Zeugen werden. Es besteht ja noch die Möglichkeit, dafs der Zwischenvorhang vorgezogen worden sei. Dafür spricht nicht der Ausdruck, dafs Piast am Schlufs *hinein* geht. Das heifst nur, er geht ab; das polnische Gesinde und die Fürsten kommen tanzend *hervor*, von dem Spiel eines Zwischenvorhangs ist da nirgends die Rede. Es diente zur Bezeichnung des Schlusses eines Aktes stets, die Bühne leer werden zu lassen, es würde also nichts Ungewöhnliches sein, die Fürsten abgehen zu lassen. Die Engel werden sich gegen das Ende des Aktes mit ihren Weissagungen immer mehr in den Hintergrund verziehen. Sie verschwinden endlich *mit einem Feuerwerck.* Das erinnert in auffälliger Weise an das Ende des zweiten Aktes, da die Rache auf dieselbe Art verschwand. Es liegt nahe, dieselbe Versenkung hier benutzt zu denken, da die ganze Szene ja hier wie dort auf dem hinteren Bühnenfeld gespielt haben wird, andererseits bestätigt dies Verschwinden unsere Vermutung, die ganze Bühne als benutzt anzunehmen. Die Dekoration wird sich von jener des Thronsaales nicht allzu stark unterschieden haben. Nicht ganz klar ist die Dekoration des vorangehenden Aufzuges. Er ist der Grofsjährigkeitserklärung des Sohnes gewidmet, einem festlichen gottesdienstlichen Vorgang mit mancherlei theatralischen Prunk. Die Anfangsworte der Fürsten (S. 223) deuten die ganze Feierlichkeit als im Hause des Piast stattfindend. Der Hausherr empfängt diese hohen Gäste. Es ist demnach wohl die Dekoration des letzten Aktes hier bereits anzunehmen, jedoch natürlich ohne die Tafel der Schmausenden. Vielmehr hat nach des Dichters eigener Angabe ein Stuhl im Hintergrund wahrscheinlich in der Mitte gestanden, auf den der Jüngling zu der Zeremonie gesetzt wurde (S. 224, nach V. 20). Dafs der Stuhl in der Mitte gestanden hat, geht daraus hervor, dafs Gryphius vorschreibt: *die Anwesenden theilen sich auf beyde Seiten.* Das erinnert allerdings auffällig an den Thron. Aufserdem zündet der Oberpriester ein Feuer an, in das Bernstein (Kolophonium) als Opfergabe gestreut wird. Das darf selbstverständlich nicht direkt vor dem Jüngling geschehen sein, der sonst durch die Flamme verdeckt worden wäre, wodurch die ganzen zeremoniellen Handlungen unsichtbar und

sinnlos würden; denn wie sie aus der Vorliebe der Barockzeit für den Pomp, für das Repräsentative geboren sind, so haben sie eben nur als theatralische Ausstattungsstücke Sinn. Darum lieben die Jesuiten vor allem solche heidnischen Opferszenen, und von dort dringen sie in das volkstümlichere, d. h. bühnenberechnete Kunstdrama, etwa das Kormarts ein. So leuchtet ein, dafs das Feuer nicht direkt vor dem Jüngling, aber auch nicht fern von ihm gebrannt haben kann, wofür nur eine seitliche Stellung übrig bleibt. Nun taucht die Erinnerung an die Tragödien auf, in denen der Scheiterhaufen auch mehr seitlich gelegen war. Sollte etwa in diesem Stück der Dichter ihn ebenfalls auf der Versenkung gedacht haben? Vielleicht stand auf ihr auch nur der Altar; ob ein solcher vorhanden war, dafür findet sich keine Andeutung. Der Priester zündet das Feuer erst an. Die Stellung der Anwesenden zu beiden Seiten des Stuhles wie das Feuer, alles spricht für die Lokalisierung der Szene auf der Hinterbühne. Sie hatte also wohl eher einen Saal im Hause des Piast als einen Tempel vorzustellen. Es wird sich folglich um dieselbe Dekoration handeln wie im letzten Akt. Allerdings war ein gewisser Umbau der Szenerie unumgänglich notwendig. Es mufste nämlich der Stuhl des Ziemovit, vielleicht auch der Altar, jedenfalls die Reste des Feuers abgeräumt und die Festtafel für das Bühnenbild, mit dem der Schlufsakt eröffnet wird, aufgestellt werden. Dieses eine Schlufsbild allein genügte schon, um das Vorhandensein wie die bewufste Ausnutzung des Vordervorhanges zu beweisen, ganz abgesehen von dem Beginn dieses Aufzuges. Der mithin eintretende Zwischenakt gäbe Gelegenheit, den Umbau vorzunehmen, aber der Dichter ist eben wieder besserer Kenner der Bühnenmöglichkeiten seiner Zeit, er weifs, der Zwischenakt darf nicht lange dauern, genügt nicht für die Veränderung; er schiebt darum eine Flickszene ein (S. 228f.), ähnlich wie er es auch im letzten Akt des „Horribilicribrifax“ getan hatte (V. 11). Der trunkene Küchenjunge wird von der Magd Ville ausgescholten und streitet sich mit ihr. Endlich wird er von ihr *hineingestossen* (S. 229). Die Szene ist allerdings wie meist bei Gryphius künstlerisch geadelt und für die Handlung benutzt, denn es wird immer wieder auf das nahe Mahl, das eben der folgende Akt darstellt, hingewiesen. Aufserdem tritt zuletzt

noch der Koch auf, um von dem wunderbaren Wachsen der Speisen zu berichten. Der Ausdruck *hineinstossen* besagt wieder nichts als ein Verlassen des Bühnenraumes, an ein Öffnen der Hinterbühne, so etwa dafs die Zuschauer die Herrichtung des Mahles sähen, ist doch wohl nicht zu denken, trotzdem das ja an das ganz frühe, aus dem Mittelalter entwickelte Jesuitenschauspiel erinnern könnte. Im Gegenteil scheint gerade durch den Vorhang diese Art von Naturalismus vom Dichter vermieden zu sein. Über die Örtlichkeit des Auftrittes finden sich keinerlei Anhaltspunkte, sie ist völlig farblos, eben nichts als Vorderbühne. Es ist aufserdem unwahrscheinlich, dafs die Magd den Küchenjungen in den Saal, nicht in die Küche, wo er gebraucht wird (vgl. V. 135 f.), stofsen wird. Ob eine Mittelgardine die Vorderbühne abgeschlossen hat oder ein bemalter Prospekt, läfst sich hieraus nicht entscheiden.

Diese selbe unbestimmte Vorderbühne begegnet uns bereits in der ersten und dritten Szene des ersten Aktes. Die beiden Engel treten auf mit einem mehrstrophigen Gesang und verkleiden sich als Pilgrime. Nach zwei gemeinsamen Schlufszeilen verlassen sie anscheinend die Bühne, allerdings um gleich wieder aufzutreten. Dafs sie aber nicht auf dem alten Ort bleiben können, dafür spricht die Anfangszeile dieses Auftrittes: *das ist das stolze Schloss, das ihm der Fürst zum Sitz erkiest* (S. 210). Es mufs demnach die Dekoration sich in einen Platz vor dem Schlofs des Tyrannen gewandelt haben. Mag sein, dafs dies gleich nach dem Liede der Engel am Schlufs der ersten Szene vor sich gegangen ist, jedenfalls ist die neue Szene nicht ohne eine neue Ausstattung denkbar. Nicht unwahrscheinlich dürfte es sein, wenn die drei Diener des Tyrannen als Trabanten schon gleich mit dem Bilde mitenthüllt werden, eben als Torhüter zu der Burg. Ihnen scheint seinen Worten nach der zweite Engel sich zu nähern, *dass man versuch, ob es auch frey In tiefster Niedrigkeit Den Fürsten anzusprechen sey* (S. 210, V. 56 ff.). Nachdem die Engel mit anscheinend wirklichen Hunden, die der erste Diener gegen Ende des Auftrittes holt, hinweggehetzt sind, treten sie in der nächsten Szene wieder vorn auf, augenscheinlich auf der farblosen Vorderbühne, eigentlich zu keinem andern Zweck als um Moral zu predigen. Der Hinweis auf den Tyrannen durchzieht die

25 Zeilen und bereitet dadurch den zweiten Akt vor, der ja die Engel den Wüterich belauschen läfst. Es liegt demnach wieder eine Flickszene vor uns, während deren des anschliefsenden Aufzuges Ausstattung, der Thronsaal, vorbereitet wurde; wieder war ja auch aufserdem ein Bühnenbild zu stellen. Der vordere Vorhang wird hierdurch also bestätigt; denn die Engel treten dort von neuem auf. Es bleibt nun als wichtigste Frage die nach dem Bühnenfeld der Szene vor dem Schlofs bestehen, spielt sie auf der Hinterbühne wie der Thronsaal oder auf einem mittleren Felde? Weder die Zahl der Personen noch die Stellung erfordert eine allzu tiefe Bühne. Wenn die Trabanten zu weit hinten gestanden hätten, so wären sie schlecht verständlich geworden. Aber in den Tragödien war ja die Tiefe der Hinterbühne nicht stark, so dafs wir keinerlei direkte Anhaltspunkte in der Szene selbst finden.

Häufiger hatten wir sonst die farblose Vorderbühne als eine Strafse uns zu denken vermocht. In dem vorliegenden Stücke kann das jedoch nicht der Fall sein, denn eine Strafse hat keinen Sinn, eher wäre dann noch an eine waldige Dekoration oder eine Landstrafse zu denken. Die Strafse aber finden wir für den dritten Akt verwendet. Die Engel treten wieder auf, sie sind auf der Suche nach einem neuen besseren Herrscher, einem gastfreundlichen, gütigen. Sie sehen Piast auftreten (V. 25, S. 218), sie bleiben vorn, wohl an der Seite, während Piast auf der andern auftreten mufs, und zwar in längerem Auftritt, denn der Engel stellt ihn in fünf Zeilen dem Publikum — indirekt — vor. Der Held selbst spricht auch noch eine Zeile bei sich selbst, ehe er die Fremden anredet. Die Bühne darf demzufolge nicht gar so eng und flach gewesen sein, zudem unterscheidet sie sich durch die deutliche Bezeichnung des Lokals merklich von den farblosen Auftritten des ersten Aktes. Haben wir auch nur zwei Türen nötig, so wird die Versetzung dieser Szene auf ein mittleres Bühnenfeld sich kaum leugnen lassen. Eine gewisse Ähnlichkeit im ganzen Habitus mit dem Auftritt vor der Burg ist nicht zu verkennen. Den Schauplatz dieser beiden deutlich charakterisierten Auftritte mit jenem der farblosen Art auf eine Stufe zu stellen, scheint immer weniger angängig.

Die Strafse nun gar auf das hinterste Feld setzen zu

wollen, ist keineswegs möglich. Verlangt doch die noch nicht besprochene vierte Abhandlung wahrscheinlich die ganze Bühne. Wieder beginnt sie mit einem Bühnenbild: dem Schmaus der Knechte und Mägde mit hübschen, frischen Chorliedern der beiden Geschlechter, wie es in der Schäferoper jener Zeit nicht ungewöhnlich war. Merkwürdigerweise schliefst die prächtige Szene mit einem Finale: *Räumt von dem Tisch ab, kommt hinten ins Haus* (S. 220). Das ist sicher nicht ohne Absicht vom Dichter hingesetzt, vom Bühnendichter. Der Tisch vielleicht mit den Schemeln wird immerhin zurückbleiben müssen. Piast und seine Gattin treten auf und besprechen das Wunder der sich stets mehrenden Speisen, von denen schon der Gesang der Knechte und Mägde berichtet hatte. Nach diesem Inhalt der Unterhaltung darf wohl der Schauplatz als unverändert angenommen werden, zumal die Worte der Schlufszeile des Ensembles Piast schon ankündigen sollen: *Holla der Meister!* (S. 220). Nicht ist dies notwendig für den nächstnn Auftritt, da Piast den mit seiner Frau gefafsten Ratschlufs ausführt und die Engel zu längerem Verweilen und zur Teilnahme an seines Sohnes Mündigkeitsfeste auffordert. Ein Grund, hier die farblose Vorderbühne anzunehmen, ist der anschliefsende Akt mit der feierlichen religiösen Handlung. Wie dem auch sei, so viel ist deutlich, das Abräumen der Requisiten von dem Tisch, das natürlich das zeitraubendste ist, hat der Dichter gleich während des Spieles vor sich gehen lassen; Tisch und Stühle waren schnell abgetragen. Auch das Betonen des Abgehens hinten (V. 21) wird nicht ohne Bedacht geschehen sein, läfst uns jedenfalls auf hintere Türen, damit auf gröfsere Tiefe der Bühne schliefsen, wahrscheinlich auf die Benutzung des ganzen Raumes, oder aber ähnlich dem „Horribilicribifax“ und dem „geliebten Gespenst“ auf die mittlere Bühne, denn es handelt sich wie in jenen Stücken um den Hof vor der Behausung des Helden.

Im ganzen bietet dieses Singspiel ein den erwähnten beiden Stücken recht verwandtes Bild. Nicht nur, dafs die farblose vorderste Bühne von einem mittleren Felde unterschieden werden mufs, überdies ist auch die Benutzung der Bühnenfelder ähnlich. Seine Gewohnheit, die Haupthandlung auf der Hinterbühne vor sich gehen zu lassen, hat Gryphius auch hier nicht

verleugnet, aber wie in jenen Stücken bekommt doch die Mittelbühne wesentlichen Anteil, ja der ganze, allerdings recht kurze 3. Akt spielt auf ihr. Die Flickszenen erweisen Gryphius als Theatraliker nicht weniger denn als wahren Dichter, der die Notwendigkeiten des Zweckes zu seinen Absichten zu nützen weifs. Die Dekorationen sind nicht ungewöhnlich, abgesehen höchstens von der vor der Burg. Der Saal, die Strafse sind ganz gebräuchlich, vor jemandes Haus bedeutete sie in den erwähnten beiden Komödien ebenfalls. Der Wechsel der Dekoration ist bemerkenswert selten. Die Verwendung des Feuers und die Feuereffekte, mit denen die Rache erscheint und verschwindet, entsprechen der Art und Weise der Oper, werfen gleichzeitig einen Schein zurück auf die Tragödien, deren primitive Art im „Leo Armenius“ sich also in den späteren zu diesem Effekt fortgebildet haben wird.

Es ist bedeutungsvoll, dafs das Mischspiel und der „Piastus“ dieselbe Bühnenform zugrunde legen, dieselbe von den Tragödien abweichende und komplizierte dreiteilige Bühne, wie sie die Grundrisse der zeitgenössischen Opernhäuser aufweisen. Das „verliebte Gespenst“ aber kam tatsächlich zur Darstellung, während der „Piast“ das Licht der Rampe ja nicht zu sehen bekam. Aber beide sind für eine bestehende Bühne geschrieben, mufste sie auch erst zu dem besonderen Zweck errichtet werden. Auch in den Dekorationen läfst sich die Ähnlichkeit der Stücke nicht verkennen. Die Hinterbühne stellte jedesmal ein Zimmer vor, die Mittelbühne einen Platz vor einem wohl vornehmeren Hause, und wie wir schon für das „verliebte Gespenst“ vermuteten, dafs die Kulissen des Lustgartens zu dieser Szenerie benutzt worden seien, so pafst dies noch besser zu der bäuerlichen Schmauserei vor des Piastus Haus. Die Häufigkeit des Szenenwechsels des später entstandenen Mischspiels besitzt der „Piast“ allerdings nicht; insofern steht es näher zu der Art der „Majuma“ oder des „Peter Squentz“, jenes hält sich mehr zu den Trauerspielen. Beide aber verleugnen durch den Reichtum in Handlung und Ausstattung nicht ihren Zusammenhang mit der welschen Prunkoper, deren Bühnenform sie sich ja auch zu eigen gemacht haben.

Dieser Gruppe gegenüber steht die wesentlich einfachere Art der „Majuma“. Sie entspricht jener Gattung, die Hars-

dörffer mit „Waldgedicht“ bezeichnet, weil sie in Wäldern vor sich gingen und „deswegen der Schauplatz mit allerhand Gemälden kostbarlich verändert und ausgeziert werden mufs.“ Des Nürnbergers eigenes Singspiel „Seelewig“ [1]) ist denn auch in der szenischen Ausstattung recht bescheiden. Die Szenerie ist eine Art Lustgarten, die Kulissen stellen Bäume vor, hinter denen die Personen sich verbergen (II, 3) und wieder hervorkommen (II, 4). Seelewig will unter den Bäumen schlafen, wird aber von einem Gewitter erschreckt und verjagt (II, 6). Dies ist zugleich der gröfste Theatereffekt. Echt schäferlich ist das Bild: Seelewig sitzt am Flufs und singt (III, 2). Da scheint sich ein Szenenwechsel, die Enthüllung der Hinterbühne zu verraten. Eine solche Einfachheit der Ausstattung zumal wird erklärlicher, wenn wir uns erinnern, dafs dieses „Waldgedicht / oder auch / Freudenspiel“ bereits 1644 zu Nürnberg erschien. Die acht Personen erfordern keinen grofsen Raum, ja noch weniger als das Gericht und die Bramarbasszene der „Majuma“. Harsdörffer ist dieser Gattung treu geblieben, hat er doch in die „Frauenzimmer-Gesprächspiele [2]) Singspiele eingeschoben, gerade in der Art der kurzen Entremets wie es auch Opitzens „Daphne“ war. Die Bühne hat er dort auch beschrieben, sie ist, wie wir gesehen hatten [3]), die typische Saalbühne, nicht grofs, zunächst mit Telari, dann mit Kulissen immerhin nicht ärmlich ausgestattet, vor allem verwandelbar. Dem entspricht Gryphius „Majuma“ von Grund aus. Gut vermögen den verfügbaren Raum ein Dutzend Menschen zu füllen, wie auch noch 1636 zu Padua 16 Personen die für szenische Effekte bereits ausgiebig verwendbare Bühne im Palast des Marquis Pio Enea Obizzi zu füllen vermochten [4]). Irgend welche szenischen Effekte werden stets benutzt, sei es wie in Padua eine Meerfahrt des Helden auf offener Bühne — auch Furttenbach liefs auf der Meerdekoration allerlei Schiffe und Ungeheuer vorüberziehen — oder ein Erscheinen irgendwelcher Götter in der Luft. Gegen Ende wird dies gern bis

[1]) Abgedruckt in den Monatsheften für Musikgeschichte (Berlin 1881).

[2]) Teil 4, S. 41—160.

[3]) Vgl. Teil 1, S. 93 ff.

[4]) Nach Ludovico Celler, Les Décors et la Mise en scène au 17e siècle S. 37 (Paris 1869).

zu einer Verwandlung gesteigert, zumal die mythologischen Themata dazu meist genügenden Anlaſs boten. Dazu bedurfte es natürlich abgesehen von Maschinen wenigstens der Verwandelbarkeit der Bühne, das hintere Feld tritt dann in Aktion. Harsdörffer erwähnt ausdrücklich des Vorhanges zum Zweck der Bühnenveränderung, auch der einzelnen Akte. Ganz ähnlich geht es noch in Händels prächtigem Pastoral „Acis und Galatea“ vor sich. Auch dort tritt eine Veränderung als Effekt erst am Schluſs ein, mit der Verwandlung des Getöteten in eine Quelle, die nun von der Musik herrlich ausgemalt durch das Tal rieselt. Da der Chor der Hirten mit ihren Tänzen die Handlung begleitet, so kann die Bühne nicht klein gewesen sein. Der einfache Bau der Handlung wie der theatralischen Ansprüche erweisen dieses musikalisch schon weit fortgeschrittene Werk als Abkömmling derselben Gattung wie die „Majuma“ und die Versuche Harsdörffers. Die Musik jedoch weist durchaus auf die welsche Prunkoper.

Ihr entspricht die andere Gruppe der Gryphschen Singspiele hinsichtlich ihres prunkvolleren Gehabens. Das eigentlich Theatralische spielt in ihnen eine weit anspruchsvollere Rolle, die Dekoration wird häufig gewechselt, das Pomphaft-Repräsentative lebt sich in groſsen Aufzügen und Staatsszenen, auch in weit höherem Maſse in Balletten aus. Daher ist die Ähnlichkeit mit der Tragödie so groſs, ja notwendig, besonders mit jener der Oper am nächsten stehenden Bühne, der des Jesuitentheaters. Das Schäferspiel war eigentlich nur in Musik gesetzte Lyrik, eine Handlung kaum vorhanden, in der Oper ist gröſsere theatralische Belebtheit erfordert, es muſs mehr geschehen, wenn auch nichts wahrhaft Dramatisches. Da hat Gryphius mit seinem „Piast“ sicherlich den richtigen Ton getroffen, ohne in das entgegengesetzte Extrem zu verfallen, allzu ernst und schwerfällig zu werden, denn eine Art Gesellschaftskunst, oft geradezu Gesellschaftsspiel bleibt die Oper noch sehr lange. Die Betonung der Effekte gehört notwendig zu dieser Kunstart. Gerade beim „Piast“ sind die Beziehungen zu biblischen Geschichten auffallend. Nirgends aber sind solche Geschichten direkt benutzt. Auch keine Zeremonien der christlichen Kirchen finden sich verwendet. Mag sein, daſs dies dem ernsten Sinn des Dichters widersprach, jedenfalls wurde er in

dieser Ansicht von einer sehr wirksamen Strömung der Zeit unterstützt, dem Brauche des Jesuitendramas. Auch in diesen Stücken finden sich prunkvolle, bühnenwirksame Zeremonien der Kirche nachgeahmt, nie als christliche, auch bei ihnen sind Modernisierungen biblischer Geschichten beliebt. Wie ihre prunkvolle Bühne sich immer mehr der Oper annäherte, so geschah das auch der Ausstattung der Stücke nach. Die Dreiteilung der Bühne scheinen sie allerdings nicht mitgemacht zu haben. Sie ist aber typisch für die Opernbühne und Gryphius hat sich ihr also nicht nur anbequemt, sondern diese Eigenart zum Zwecke seiner Dichtung zunutze gemacht. Stets bleibt er Dichter, unterwirft sich die Möglichkeiten des neuen Instrumentes, statt sich von diesem meistern zu lassen. Ungleich Neumeister dünkt er sich zu gut dazu, dem Komponisten Arien, nebensächliche Textunterlagen für die Kunststücke der Virtuosen zu liefern. Es geschieht daher auch nie, dafs eine Arie eine Szene ausmacht, wie das später immer mehr einreifst. Wie niemals das blofs Theatralische, der Effekt, die Dekoration zur Hauptsache werden, so ist auch die Rolle der Musik eine andere, und zwar scheint mir nicht nur eine geschichtlich-zufällige, sondern eine grundsätzlich entgegengesetzte Auffassung vorzuliegen, die auch für die Wertung des Theatralischen rückwirkend von entscheidender Bedeutung ist. Leider ist Schützens Komposition der Opitzschen „Daphne" verloren gegangen. Das aber scheint sich nicht bestreiten zu lassen, dafs dem Deutschen zunächst das Recitativ nicht liegt. Das Melodiöse drängt sich immer wieder vor, unwillkürlich stellt sich das Lied ein, und was in dieser Richtung geleistet wird, verdient alle Anerkennung. Bezeichnend ist die Vorliebe für das Strophenlied bei dieser ganzen Generation, bei Gryphius sowohl als Rist oder Harsdörffer. Gleich das lange Eingangslied der Engel im „Piast" ist strophisch, ebenso das Lied der Chloris im „verliebten Gespenst" (II, 3), wie das ihrer Mutter (II, 3, ebenso III, 5, S. 299). Die Engel des „Piast", aber auch die beiden Chöre der Knechte und Mägde haben nach des Dichters Vorschrift *zusammen* zu singen. Das wird doch wohl nur ein chorisches Miteinander bedeuten sollen, nicht ein Duett. Die drei Diener des Tyrannen haben sogar zwei Zeilen zusammen vorzutragen, die der schadenfrohen Stimmung entsprechend eher

wieder chorisch zu denken sein dürften. Noch verstärkt wird der andersartige Eindruck dieser Textabfassung mit ihrer dem Sprachtexte noch so nahestehenden Strophenhaftigkeit, dafs bestimmte Personen gern eine gewisse Liedform zu eigen haben, so etwa der erste Engel vier Zeilen, deren erste und letzte vier-, die beiden mittleren achthebig sind; der zweite Engel erhält eine Strophenform von vier kreuzweis drei- und vierhebigen Versen. Einmal allerdings dreht der Dichter, wohl aus Unachtsamkeit, die Zuteilung des Versschemas gerade um (III, S. 217). Zephir wie Chloris erhalten eine aus Dreihebern gebaute vierzeilige Strophe, in der die zweite Zeile sechshebig ist (vgl. S. 272f. und ähnlich S. 185). Im Vergleich zu dem vorhin herbeigezogenen Schäferspiel Händels sieht der Text grundverschieden aus. Das Recitativ ist noch wirklicher Sprachtext und nur das Zusammenschrumpfen der Zeilen sowie kompliziertere Reimstellung verraten den Übergang in die Musik. Ob so der Dichter, der sich nie verleugnete, dem Komponisten die Arbeit gerade erleichterte, ist nicht Gegenstand unserer Untersuchung. Wie aus dem Chorlied sich das Zwischenspiel bei Gryphius vor unsern Augen entwickelte, so ist seine Ansicht vom Singspiel deutlich: es ist Drama mit Musik an ausgezeichneten Stellen. Die Mittel sind noch bescheiden. Dafür zeugen die Zahl der Personen, in dem Mischspiel wie in der „Majuma" sieben. Ein paar Nebenrollen im „Piast" schaffen gröfsere Reichhaltigkeit (12), dazu kommen 12 Fürsten, der Hofstaat Popiels, die Priester, Knechte und Mägde. Interessant zu vergleichen sind diese Zahlen mit denen des „Seelewig": 3 Diskantstimmen gesellten sich zu je 2 Tenor- und Alt- und einer Bafsstimme. Auch das Orchester war in diesem Waldspiel klein: 3 Geigen, ebensoviel Flöten und Schalmeien, und ein grobes Horn, sicherlich das illustrierende Instrument des Waldgottes[1]). Geigen, Lauten und Flöten waren den Schäferinnen, Schalmeien, Zwerchpfeifen und Flageolet den Schäfern zugeteilt; die Theorba besorgte die Begleitung, den Generalbafs. Jeder Aufzug wird eingeleitet mit einer Symphonie, die auf diese Weise die Frist während der Veränderung der Bühne, nach

[1]) Das bestätigt Harsdörffer selbst in den Frauenz. Gespr.-Sp. Teil 4, S. 162.

Harsdörffers ausdrücklichen Angaben hinter geschlossenen Vorhängen, ausfüllt. Für das Trauerspiel befürwortet er dieselbe Ausfüllung des Zwischenaktes[1]). Auch der Komponist von Harsdörffers Pastorale bevorzugt die Liedform, wie sich ja aus dieser an die grofse deutsche Tradition anknüpfenden Art zunächst ein eigenes deutsches Singspiel entwickelte. Dafs Gryphius in diese Reihe gehört, kann nach dem bislang Gesagten nicht mehr zweifelhaft sein. Stark arienhaft ist bei Gryphius die Klage der Liebsten des Gegners des Tyrannen im „Piast“ (S. 215). Ein gewifs beabsichtigter, komischer Effekt ist das durch Numerierung der Strophen deutlich abgesetzte Lied des „verlähmten“ Soldaten in der „Majuma“. Hier benutzt der Dichter die bänkelsängerische Art des vielstrophischen Liedes der Singspiele der englischen Komödianten, um den Bramarbas zu charakterisieren. Bemerkenswert ist wieder, dafs Gryphius diese nicht direkt parodieren will, nur ihre Art zu einem wirksamen Mittel im Dienste seiner künstlerischen Idee umschmiedet. Ob daraus für die übrigen auch an sich strophischen, aber nicht abgesetzten Lieder eine mehr ariose Form anzunehmen ist, bleibe dahingestellt. Bemerkenswert ist, dafs die Entwicklung aus dem primitiven Singspiel der englischen Truppen ganz in die eigenartig deutsche Richtung führt[2]). Auch die Einfachheit der Dekoration mag auf dieses Vorbild mit zurückgeführt werden. Die „Geliebte Dornrose“ gehört ihrer ganzen Anlage nach mit in diese Gattung, nur dafs ihr die Musik fehlt. Gryphius aber bestätigt auch in dieser Hinsicht seine vorwärtsdrängende Art. Er hat sich offensichtlich nicht durchaus der einen oder der anderen Art blindlings angeschlossen, sondern geht in der Entwicklung mit, nicht aber so, dafs er alles Anknüpfen an das Gegebene verschmäht. Einer eigenartigen, deutschen Weiterentwicklung war er zugetan, selbst die gröfseren opernhaften Stücke baut er in dieser Art; die Bühne aber ist die gegebene, die einfachere Saalbühne, wie sie auf jedem Adelssitze, in jedem Patrizierhaus errichtet werden konnte, sowie die Festbühne der grofsen Oper, die

---

[1]) Frauenz. Gespr.-Sp. Teil 6, S. 50.

[2]) Vgl. Joh. Bolte, Die Singspiele der Englischen Komödianten und ihrer Nachfolger. Theatergesch. Forschungen 7 (Hamburg und Leipzig, 1893).

nicht nur nach Rists Zeugnis zu jener Zeit noch ziemlich wenig bekannt war [1]). Dieser selbst nähert sich ja in seinen Festspielen bedenklich der Oper, wie die bald allzu üppig ins Kraut schiefsende Gattung des Festspiels ganz ins Opernhafte verflacht.

Die Komödien schliefsen nach der Art der englischen Komödianten mit einem Tanz, der seine Herkunft aus dem Rüpeltanz der Engländer wohl nicht verleugnet haben dürfte. Ganz anders endet das „verliebte Gespenst" mit einem regelrechten Ballett, dem so beliebten „Singeballett" nach französischem Muster. Nicht anders schliefst die „Majuma". Der „Piast" dagegen vereinigt beides, den Tanz der Betrunkenen mit einem Ballett, das stark an die weiterspinnende Art der holländischen Vertooning wie der „scena muta" der Jesuiten erinnert. So tragen alle Singspiele Gryphs doch einen einheitlichen künstlerischen Stempel, dem die szenische Ausstattung durchaus entspricht. Die Beziehungen zu anderen Bühnen sollen nicht geleugnet werden.

[1]) Rist, Alleredelste Belustigung S. 129.

Achtzehntes Kapitel.

Die Übersetzungen.

1. Der „Schwermende Schäffer".

Zur künstlerischen Einkleidung hatte Gryphius seine Festgrüfse und -gedanken in schäferliche Gewänder gehüllt, als poetisches Darstellungsmittel, als Methode war ihm das Schäferspiel brauchbar und berechtigt erschienen, aber als echter Künstler mifsbilligte er es, von Schwärmern die Kunst plump ins Leben gezerrt zu sehen; denn das offenbart nicht allein eine Unfähigkeit den eigenen Aufgaben des Lebens gegenüber, sondern nicht minder ein Nichtverstehen der Eigenart und damit des Eigenwertes der Kunst. Da traf sich der Unwillen des Künstlers mit dem des Praktikers, des Landesvaters Georg III. von Brieg. Auf Veranlassung dieses Kunstliebhabers machte sich Gryphius an die Übertragung von Thomas Corneilles satirischem Lustspiel „Le berger extravagant". Dafs ihm die Arbeit sauer wurde, er dennoch sie zu Ende führte, spricht für den innerlichen Anteil des Dichters an dem Stoff, eben aus dem angeführten Grunde. Offenbar war das Stück für die Bühne im Schlosse des Fürsten bestimmt, weswegen die Verlegung des Schauplatzes an den Strand der Ohlau vom Dichter zugleich als eine Art Huldigung vorgenommen ist. Tatsächlich wurde das Lustspiel zu des Landesherrn Geburtstag, am 29. September 1660 auf dem Residenzschlofs zu Brieg aufgeführt [1]). Wieder finden wir ein Stück unseres Dichters auf der höfischen Saalbühne, in diesem Falle eine theatralisch getreue Übersetzung aus dem Französischen. Welche mannigfachen Aufschlüsse sind da zu erwarten!

[1]) Manheimer hat den von Palm nicht gekannten Auszug, von dem der Dichter selbst spricht, gefunden (Nr. 47) seiner Bibliographie). Von dorther obige Angaben.

Gryphius ändert nicht nur im Texte den Schauplatz und verlegt ihn an die Ohlau, unweit der ja Brieg auch liegt, er setzt auch an die Stelle der Vorschrift des Originals[1]) „la scène est en Érie“ die veränderte Angabe: *der Schauplatz ist eine Wiese, Lustpusch und Angelices Saal* (S. 349). Offenbar hat ihm da die reale Bühne vorgeschwebt. Daraus ergibt sich für uns die Aufgabe, nach diesen Vorschriften die Lokalisierung der Schauplätze zu versuchen. Das Stück hebt an mit dem Auftreten des schwärmenden Schäfers Lysis, der nach der wörtlich von Corneille übernommenen szenischen Anweisung eine Herde Schafe vor sich hertreibt. Ob er das wirklich tat, die Schafe auf der Bühne sichtbar wurden, bleibe dahingestellt. Er redet jedenfalls genug von ihnen, so dafs der Ort als Wiese auch so deutlich charakterisiert ist. Das dürfte hauptsächlich durch den Prospekt geschehen sein, der ähnlich wie in der „geliebten Dornrose“ eine offene Aue dargestellt haben wird. Dieses Bild in der Seitendekoration fortzusetzen, geht kaum an, ohne höchst illusionstörend bemerkt zu werden. In der Tat findet sich denn auch gelegentlich ein Hinweis auf die Art, wie die Bühne seitlich dekoriert war, nämlich mit Bäumen. *Charite erscheinet unter dem Baume,* so überträgt Gryphius die Anweisung *Charite aroissant entre des Arbres* (S. 362). Gleich darauf heifst es: *verschleicht sich hinter die Bäume.* Dafs Gryphius das erste Mal den Singular benutzt, kommt wohl daher, dafs er konkret die Kulisse vor sich sieht. Zugleich wird dadurch das Vorhandensein von Kulissen erwiesen, durch deren Gassen die Personen auftreten. Aufserdem sagt diese Stelle etwas über die Gröfse des Bühnenraumes aus. Charite mufs hinten auftreten und wieder sich fortschleichen. Nachher aber tritt sie wohl vorn auf, denn Lysis sieht sie sogleich. Dieser jedoch kann nicht weit nach hinten zu sich befinden, da er zu sprechen hat, mag das Echo auch gesungen werden. Jedenfalls darf aus der Stellung für diesen Auftritt bereits auf eine nicht flache Bühne geschlossen werden. Aus der von Gryphius fortgelassenen szenischen Anweisung *se levant* (zu 327, S. 362) läfst sich auf die Rasenbank als seinen Sitzplatz schliefsen. Die *gazons* können nicht weit nach hinten gestellt

---

[1]) Ich zitiere nach der Ausgabe Paris 1690 (suivant la copie imprimée).

gewesen sein, da Lysis mit Clarimund dort ein Zwiegespräch hält, dieser auch hinter ihm aufgetreten war. Da er ihn betrachtend stehen blieb und der Schäfer sich herumdrehte, so wird er nicht tief im Hintergrund aufgetreten sein, eher dicht hinter der durch die Rasenbank bezeichneten Ebene. Diese ist natürlich ziemlich vorn anzusetzen, so dafs wir mindestens drei Türen an jeder Seite annehmen müssen. Zum mindesten im Französischen scheint die Gasse des Clarimund gern benutzt zu werden. Der Vetter des albernen Schäfers tritt nämlich in der folgenden Szene ebendort auf (S. 355). Allerdings läfst die Übertragung dies fort. Als ihm die Vorwürfe des Vetters zu viel werden, läfst er die beiden stehen und *gehet singend davon*, oder wie der französische Text genauer sagt *il se retire au coin de Theâtre où il se couche* (S. 357). Ganz ebenso ist es auch bei Gryphius (S. 360). Die Anweisung, Anselm kommt zu ihm gelauffen (S. 361), nämlich auf seinen Schrei, zeigt, dafs der Narr in ziemlicher Entfernung von dem Vetter gelegen hat. Nicht unmöglich erscheint es, dafs er während der nun folgenden Echoszene auch dort noch bleibt, Charite müfste dann ganz vorn auftreten, auf seiner Seite; so würde sie von dem hinten Liegenden ebenfalls nicht gesehen werden. Wie dem auch sei, die Dekoration der Bühne ist bis in Einzelheiten klar, ihre Tiefe auch unbezweifelbar. Sie als vorderes Bühnenfeld anzunehmen, ist demnach nicht angängig.

Nicht ganz so leicht ist die Lokalisierung des nächsten Aktes. Da die Bühne am Schlufs des ersten leer wird, so ist ein unmittelbares Fortfahren des Spieles möglich. Für das Verbleiben der alten Szenerie spricht die Benutzung der Rasenbank, obwohl sie als notwendige Sitzgelegenheit auch für den Lustbusch hätte stehen gelassen sein. Sie kann garnicht so klein gewesen sein, denn fünf Personen finden auf ihr als eine Art cour d'amour-Platz (S. 376). Man könnte denken, es sei für diesen Akt die Rasenbank vergröfsert worden, etwa durch das Lager des Lysis auf der Hinterbühne. Das aber brauchte noch nicht auf einen Dekorationswechsel gedeutet werden. Andererseits dürfen die Seitenkulissen nicht falsch in ihrer Aussage über die Ausstattung verstanden werden. Sie sind nämlich wieder Bäume, hinter denen sich die Personen verbergen (S. 370). Bald danach wird der Abgang der Lucide

bezeichnet, dafs sie sich *buschwärts* gekehrt habe (S. 373, V. 164). Diese beiden Ausdrücke dürfen nicht als Zeugen für den Lustpusch angeführt werden, sie würden vollkommen zutreffen auch für die Dekoration des vorigen Aktes. Der Auftritt des singenden Lysis beweist, dafs auch die vorderste Gasse benutzt wurde, während die fünf anderen Personen hinter den Kulissen der übrigen Gassen sich verbergen und später von dort hevorkommen (S. 370 ff.). Ebenfalls von einer nicht zu unterschätzenden Tiefe zeugt das Auftreten des Hircan, der hinten entlang gehen mufs, und den Lysis für einen Magier ansieht (S. 383 ff.). Zu der nun folgenden komischen Beschwörungsszene stimmt ein geräumigeres Bühnenbild recht gut. Als wichtigste Angabe jedoch ist die Szenenanweisung über das Auftreten dieses melancholischen Sonderlings von Bedeutung: *Er siehet den Hircan, welcher nach Landes Brauch auf dem Felde spatzieret.* — Damit ist der Hintergrund charakterisiert, der Schauplatz bleibt demnach der des ersten Aufzuges und zwar während des ganzen Aktes. Damit wird die Dekoration der Seiten mit Baumkulissen vollauf bestätigt. Die Reihenfolge des Personenverzeichnisses entspricht also nicht der Szenerie der Akte.

Nunmehr folgt nämlich ein ganzer Aufzug im Schlosse der Angelice (S. 386 ff.). Nach der Schilderung des Hircan ist dieser Saal mit Gemälden von den Leiden des Odysseus ausgeschmückt, also reich ausgestattet (S. 387, V. 46 f., 184 von Angelice als ihr Schlofs bezeichnet). Es will scheinen als wenn der Saal seinen Haupteingang hinten besessen hat, denn dort mufs der als Schäferin sich verwandelt wähnende Lysis auftreten, soll das Auflachen und die Bemerkung der Charite möglich sein. Der ganze Effekt dieses komischen Auftrittes beruht darauf, dafs das Publikum diese Maskerade des Narren deutlich geniefsen kann, also in einem langen Auftritt (V. 109—111). Wollte er den ganzen Spafs nicht verderben, so mufste Hircan beim Nahen des Toren schleunigst entweichen; er benutzte die *fausse porte*, das *Nebentor* (V. 102). Die Tiefe der Bühne ist für diese Dekoration also wieder beträchtlich. Bemerkenswert ist der Effekt, mit dem der Akt schliefst: nicht genug mit dem Auftreten der als Satyrn verkleideten Diener des Montenor, Hircan erscheint als Magier *auf einem Wagen in der Luft mit Blitz und Krachen* (V. 354, S. 401). Der Wagen

senkt sich nach dem Original herab und nimmt den Lysis mit sich durch die Luft (S. 402 Anm. 1). So etwas pflegte nie auf einer schmalen Vorderbühne vor sich zu gehen. Alles bestätigt also für diesen Akt eine tiefe Bühne. Ob es sich jedoch um eine tiefere als in der vorhergehenden Dekoration handelt, läfst sich nicht mit Sicherheit ausmachen.

Der Zwischenakt brachte einen Szenenwechsel mit sich. Nicht mehr stellt die Dekoration den Saal vor. Darüber unterrichtet der Text zunächst (V. 55). Es ist wieder eine landschaftliche Umgebung (V. 65). Nun jedoch nicht mehr die Wiese, sondern in der Nähe des Schlosses der Angelice. Es bleibt also nur die Identifizierung mit dem *Lustpusch*, und in der Tat erweist sich der Schauplatz als solcher, als der zum Schlofs gehörige Lustwald, in den die barocken Gärten sich ausliefen. Die Rasenbank wird wiederum verwendet, Charite schläft auf ihr (V. 222ff.). Ein neues Requisit bestimmt aber den Eindruck der Szenerie: der hohle Baum, auf den Lysis steigt, in den er hineinfällt und drinnen bleibt in der Einbildung, in den Baum verwandelt worden zu sein. Dieses Versatzstück wird wohl in der Versenkung befestigt gewesen sein. Weit vorn kann er nicht gestanden haben, da Lysis im Baum nichts von dem, was Clarimund dem Vetter des Toren über ihren Versuch ihn zu heilen erzählt, hören darf (V. 39). Zu diesem Zweck mag er auch den Erzürnten auf die Seite ziehen, denn andererseits darf der Baum wieder nicht zu weit im Hintergrund stehen, wodurch Lysis schwer verständlich würde. Aus dem Anfang der eben herangezogenen Szene ergibt sich aufserdem, dafs der Baum seitlich gestanden haben wird, da die Auftretenden das Narrenspiel fast sofort erblicken; sie werden wohl von der entgegengesetzten Seite vorn kommen (S. 417). In dieser Richtung, seitlich nach hinten, war nicht nur auf den Grundrissen, sondern auch in den Stücken selbst die Versenkung am häufigsten gelegen. Für die Gröfse des Bühnenraumes zeugt der Übergang der ersten zur zweiten Szene des 4. Aktes: vorn stehen Hircan und Anselm im Gespräch, das Hircan abbricht, als hinten wohl an der andern Seite Charite und Lucide eintreten. Beide Gruppen nach vorn zu setzen, nur an verschiedene Seiten, ist weniger wahrscheinlich, da Hircan noch eine halbe Zeile zu sprechen hat, Anselm die

angefangene mit einem Seufzer über jenes Menschenfeindlichkeit beschliefst und sich erst dann zu den beiden Mädchen wendet (S. 404f., V. 52ff.). Ähnliches besagt der Übergang zur 4. Szene (S. 408). Dieselben Personen sind vorn im Gespräch, Lucide bemerkt den Liebhaber der Charite sich nahen; sie entfernt sich und er *übereilet und umfähet* die Schäferin. Die beiden Mädchen werden also vorn seitlich gestanden haben, Lucide am nächsten der Kulisse, bei der sie abgeht; Clarimund kommt von der entgegengesetzten Seite hinten. Er schleicht sich während der zwei Verse der Lucide heran. Die beiden werden endlich gestört durch das Herbeikommen des närrischen Schäfers (V. 4). Charite legt sich auf die Rasenbank als wenn sie schlafe, sie geht wohl etwas nach hinten, nach drei Zeilen voll Ärgers über die unliebsame Störung mufs der anscheinend vorn gebliebene Liebhaber abgehen. Nun erst dürfte Lysis auf der Bühne erscheinen. Er singt, nach der Reimstellung und Verslänge zu schliefsen, zwei Vierzeiler, dem Versbau nach eine Arie. Gleichviel ob er vorn oder hinten auftritt, die bedeutende Ausdehnung der Bühne in Breite wie Tiefe geht aus dieser Stellung der Personen wieder deutlich hervor. Bemerkenswert ist endlich der Schlufs des Aktes: Lysis steigt aus dem hohlen Baum heraus und geht ab.

Mit diesem Leerwerden der Bühne ist das Ende des Aufzuges bezeichnet, zugleich der Beginn des letzten Aktes auf demselben Schauplatz ermöglicht. Der hohle Baum spielt weiterhin eine wichtige Rolle. Wir erfahren, dafs er so tief ist, dafs eine Person darin unsichtbar werden kann (V. 24, S. 425). Das nämlich benutzt Anselm, als Lysis zurückkommt, während die andern sich gemäfs der Anweisung des Dichters hinter den Bäumen verbergen. Die Dekoration bleibt also genau dieselbe. Die Seitenkulissen werden genauer bezeichnet als kleine Büsche, *die an dem Garten stehn und beide Gäng erfrischen* (V. 106). Wir befinden uns demnach an der Grenze des Gartens, des Lustgartens von Angelices Schlofs, wohin der närrische Schäfer endlich auch zurückgebracht wird.

Der Charakter des Ortes scheint durch den Prospekt entschieden zu werden; die Seitenkulissen dürften für den Lustwald wie für das Feld dieselben geblieben sein. Diese Szenerie erinnert an die offene Aue der „Dornrose“, nicht dafs sie ent-

lehnt sei oder auf eine ähnliche Bühnenanlage deute, sondern sie ist eben eine typische für das Schäferspiel. Im Gegenteil ist die abweichende Art des Bühnentypus der beiden Stücke gerade offensichtlich. Die literarischen Anlehnungen an Quinaults Komödie hatte Gryphius dort ganz selbständig zu einem neuen Bau verwendet, gemäfs der Operubühne. In diesem „Lustspiel“ liegt eine wesentlich einfachere Art vor, die Saalbühne. Keinerlei Anhalt liefs sich dafür finden, dafs eine Zweiteiligkeit des Bühnenraumes bestanden hat; der Saal bedurfte wohl eines gröfseren Feldes, aber die beiden anderen Dekorationen konnten sich ebensowenig mit der üblichen flachen Vorderbühne begnügen. Von dem für die „Dornrose“ und das „verliebte Gespenst“ wie den „Horribilicribrifax“ wie sämtliche Tragödien so bezeichnenden Wechsel der Schauplätze ist keine Spur vorhanden. Dagegen sind die Entsprechungen mit der „Majuma“ und dem „Peter Squentz“ selbst nicht zu verkennen. Die Dekoration ist keineswegs ärmlich, Effekte sind willkommen, aber der Raum wird nicht geteilt, sondern in seiner ganzen Ausdehnung verwendet. Dies ist das Charakteristikum der Saalbühne überhaupt, wie sie in dem Schlofsbau des italienischen wie des französischen Barock sich ständig findet. Gryphius war mit dieser Bühnenform durchaus vertraut, sie war in Deutschland nicht selten zu finden; für sie verfafste er vor allem die „Majuma“. Dagegen sind sämtliche Tragödien unseres Dichters nach einer anderen Bühnenform komponiert; von einer ursprünglichen Fassung der „Catharina“ für die Wohlauer Saalbühne oder einer Bearbeitung für sie ist nichts Bestimmtes auszumachen.

Handelt es sich auch um eine Parodie des Schäfertums, so werden doch alle Mittel dieser Kunstart benutzt, natürlich auch die Musik. Gleich anfänglich scheint Lysis singend aufzutreten, im nächsten Akt wird ausdrücklich vorgeschrieben, dafs er singt (S. 357 und 370). Clarimund begleitet sein Lied selbst auf einem Saitenspiel (S. 375, V. 199), ein als Cypresse verkleideter Diener des Montenor trägt ebenfalls eine Laute, die ihm nachher Synope abnimmt und zu ihr singt (S. 430). Als Typus ist das Stück jedenfalls den Schäferspielen zuzurechnen, und Gryphs „Majuma“ vor allem stellt eine ganz ähnliche Gattung dar, von rein theatralischem Standpunkt.

Dafs es dem Dichter fern lag, gegen die ganze Kunstart zu Felde zu ziehen, dafs er sich nur gegen ein plumpes Übertragen des künstlerischen Symbols in das Leben wandte, geht aus der Auswahl dieses Stückes bereits zur Genüge hervor. Er hat darum auch bei aller Freiheit des Ausdruckes sich durchaus an die Vorlage gehalten. Die Abweichungen von ihr sind von geringem Belang. Hat der Übersetzer sich doch sogar gemüht, die abgebrochene Rede, die andeutenden Punkte hinter dem letzten Wort genau nachzubilden (z. B. S. 407). Auch in den szenischen Anmerkungen folgt er Corneille genau. Selbst den episch erklärenden Zwischensatz, dafs Clarimund den Lysis erstaunt mustert, weil er ihn in dem schäferlichen Aufputz findet, den er aus den Romanen kennt, übernimmt er (S. 351). Ein andermal allerdings läfst er diesen untheatralischen Einschub fort, denn was tut es zur Sache, dafs die Reihe der Jahre den Baum ausgehöhlt hat? (S. 416). Ein gesunder Sinn für das Theatralische spricht sich zweifellos in solchem Fortlassen aus. Häufig geht die bühnliche Situation deutlich aus dem Text hervor. In solchen Fällen läfst sie Gryphius mehrmals weg. Dafs die Satyrn Clarimund fortschleppen, die anderen vor den gleichzeitig sich erhebenden Blitzen flüchten, geht nach der Ansicht Gryphs offenbar deutlich genug aus der Szenenüberschrift des unmittelbar sich anschliefsenden Auftrittes hervor (S. 401). Es war niemals Brauch in seinen Stücken, den selbstverständlichen Abgang einer Person besonders anzumerken. Diese Gewohnheit leitete ihn wohl auch hier, wie ein ander Mal, wo er das „elle s'en va“ des Originals strich (S. 414). Auch was in dem Text enthalten ist, macht er nicht zu einer besonderen Vorschrift. Dafs der Wagen des Hircan aus der Luft herabkommen mufs, um den Lysis aufzunehmen, ist so selbstverständlich wie möglich. Szenische Anweisungen sind sowieso nur Krücken, das Wort trägt die Gebärden wie die notwendige Ausstattung in sich. Allzu häufige Anmerkungen sollten eher bedenklich stimmen. Die bisher erwähnten Auslassungen können nur auf eine bedeutende Schärfe der Bühnenvorstellung des Dichters gedeutet werden, gerade weil ihm alles leibhaftig vor Augen stand, fand er sie unnötig. Mag sein, dafs er solche Kleinigkeiten, wie „se levant“ (S. 354 zu V. 129) oder „se détournant“ (S. 355) als nebensächlich fort-

liefs, jene vorigen in ihrer Länge und Wichtigkeit kann er nicht übersehen haben. Nur Absicht konnte ihn so handeln lassen, festgewordene Überzeugung des gereiften Bühnendichters. Überhaupt pflegte er ja nicht dem Schauspieler viele Vorschriften zu machen. Selbst das häufige *seitabwerts* entspricht nicht allen Fällen des apart, wohingegen zuweilen ein „seul" fortgelassen, ein ander Mal zugesetzt ist. Aus solchen geringfügigen Abweichungen scheint sich nichts mehr folgern zu lassen. Aus allem aber, sei es Zusatz oder Auslassung, geht klar hervor, wie deutlich Gryphius alles vor sich sah, wie bühnengemäfs sein Denken geworden. Seine Vertrautheit mit dem Typus der höfischen Saalbühne läfst sich nicht leugnen, desto bedeutungsvoller sind jene Stücke, da er ihm nicht folgt.

2. Die „Seugamme".

Die Übersetzung der „Seugamme" gilt allgemein als ein Jugendwerk des Dichters, und das mit Recht. Nicht allein die scheinbare Glätte der doch kanzleihaft trockenen Sprache, nicht zuletzt auch die der florentinischen Komödie zugrunde liegende Bühne entspricht der eigenartigen Anschauung des reifen Dichters in keiner Weise. Wohl vor dem Beginn seiner Wanderjahre, etwa nach dem Tode Schönborns, dürfte sich Gryphius an die getreue Übertragung gemacht haben, die auch den fremden Bühnentypus unangetastet bestehen liefs. Gerade aus diesem Grunde verspricht eine Betrachtung dieses anders als gewöhnlich gearteten Tatbestandes eine willkommene Ergänzung zu den bisher gefundenen Ergebnissen.

Es fällt sofort nach flüchtiger Lektüre die Ungeschicklichkeit der Szenenführung auf. Wie die Personen vom Schauplatz wegzubringen waren, hat Razzi nicht selten Kopfzerbrechen gemacht; und doch behandelt er dies Problem mit auffallender Gleichmütigkeit. Dazu kommt die wichtige Rolle des Belauschens, ohne die öfter die Handlung versanden müfste. Im wirklichen Leben erscheinen alle Vorgänge schlechthin unmöglich, sie sind nur denkbar auf einer gewissen Bühne. Darauf ist die Komödie als rechtes Theaterstück gebaut, und was ihm an künstlerischem Wert abgeht — das ist eigentlich alles — das macht es als Dokument für die Theatergeschichte wichtig. Es wurde bereits

1560 veröffentlicht[1]), und setzt die Bühne jener Zeit voraus. Noch findet sich keine Spur eines Wechsels des Schauplatzes, und selbst dort, wo eine spätere Zeit die Handlung in einen Innenraum verlegt hätte (wie V, 6, S. 552) geht alles auf der Strafse vor. Die Dekoration des ganzen Stückes ist also eine Strafse. An jeder Seite befindet sich ein Haus, an der einen das des Livius, an der andern das des Hieronymus. Sie müssen einander genau gegenüber gelegen haben. Des Gismund Diener Musca sagt nämlich zu Paganinus: Livius, der Freund seines Herrn, wohne *gleich hier gegenüber* (V, 4, S. 546). Etwas später gehen dann des Gismund Vetter mit Paganin hinüber zu des Livius Haus, in das sie Musca hinübergeschickt hatten (S. 562). Irrtümlich hatte dort zuerst Paganin nach seiner Ankunft in Florenz geklopft, und war hinüber gewiesen worden zu Hieronymus (II, 2, S. 466). Die Haustür scheint realiter vorhanden gewesen zu sein. Paganin klopt lange an der des Hieronymus, und mehrmals wird berichtet, dafs die Personen die Haustür gehen hören (S. 474, 555). Die Amme versucht sogar, das Schlüsselloch mit Kraut zu verstopfen (S. 484). Aufserdem geht Musca, sobald er Paganin erkannt hat, zu dem Diener des Hieronymus und bläst dem zu, was er dem Neuangekommenen für Bescheid geben soll. Er steht nach der von Gryphius zugesetzten Anweisung *hinter den Thüren* (S. 468). Nach all diesen Hinweisungen sind wir zur Annahme von wirklich vorhandenen Türen gezwungen, zumal sich Musca doch den Zuschauern nicht ganz verborgen in dieser Szene gehalten haben kann. Dies alles ist jedoch nur möglich, wenn eine feste Dekoration vorhanden war. Damit stimmt aufs beste überein, dafs kein Wechsel der Dekoration verlangt, ja aus diesem Grunde selbst störende Unwahrscheinlichkeiten nicht vermieden werden. Der erste Akt verlangt sogleich eine Strafse mit dem seitlich befindlichen Haus des Livius, aus dem dieser durch eine Äufserung des Musca dem Publikum vorgestellt, heraustritt. Durch die Vorgänge wird dieses Haus dem Zuschauer als das des Livius eingeschärft. Dies lag sicherlich in der Absicht des Verfassers, denn nun ist allein schon durch ihr Auftreten eine Person, die von dorther kommt, in ihren

[1]) Ich benutze die Ausgabe von 1564.

Hauptbeziehungen charakterisiert. Bei der Leerheit der Figuren ist dies ein notwendiger Behelf. Durch die 2. Szene des folgenden Aktes wird die Aufmerksamkeit auf das gegenüberliegende Gebäude gelenkt. Durch komische wie ernste Vorgänge wird es nun als die Behausung von Gismunds Vetter Hieronymus eindringlich hervorgehoben. Der Akt wird beschlossen durch den Abgang des Hieronymus in seine Wohnung. Nach diesen Vorbereitungen erst wagt es der bühnenkundige Florentiner beide Fäden zu verschlingen, nicht nur die der Handlungen, sondern als deren Folge auch die Bedeutsamkeit der Seitendekorationen. Nun folgt ein buntes Durcheinander. Aufser diesen beiden Türen der Häuser gibt es noch eine Hintertür zu des Hieronymus (S. 498) und eine Gartentür zu des Livius Haus (V, 2, S. 543). Ob diese vor oder hinter der Haustür gelegen haben, läfst sich nicht mit Sicherheit entscheiden. Im ganzen bedarf die Komödie an jeder Seite eines Ausganges vorn und hinten, die als Strafsen gedacht sind. Vorn treten gleich anfänglich Gismund und Musca auf; während Paganin vorn nach der Wohnung des Hieronymus sucht, treten von hinten her Musca mit einem Jungen, der das Felleisen trägt, auf (S. 466). Diese Gassen werden auf eine recht einfache Weise zustande kommen, nämlich als Begrenzung des Hauses. Besondere Kulissen für sie anzunehmen, liegt kein Grund vor; eher im Gegenteil. Als Lesbia beinahe ihrem Pflegevater in die Arme gelaufen wäre, bittet sie Ginefra, den Paganin erst *hinter jene Ecken kommen* zu lassen (S. 523). Um jene Ecke also herum ging er ab. Das wird sofort anschaulich, wenn wir darunter die vordere Ecke des Hauses uns vorstellen. Diese Ecke wird auch sonst viel benutzt, vor allem in den Lauschszenen. Während Musca den Brozzi über die Gefangensetzung des Livius aushorcht, steht Gismund in der Ecke und hört alles mit an, tritt dann hervor (S. 529). Ein ander Mal sagt Musca von dem kaum abgegangenen Hieronymus, er sei *noch nicht von dieser Ecken* weg (S. 545), und Musca geht ab *hinter jener Ecken,* das Gepäck zu holen (S. 458). Um die Handlung mit seinen Bemerkungen an das Publikum zu begleiten, schreibt Gryphius im Sinne des Originals vor: *Musca bleibt in seinem Winckel alleine* stehen (S. 561). Da er ad spectatores redet, kann das nur von einem vorn gelegenen

Platze aus geschehen sein. Wahrscheinlich auf derselben Stelle wird Musca gestanden haben, als er aus des Hieronymus Hause kommend diesen herannahen sieht. In diesem Falle dürfen wir sogar noch genauer sagen, dafs es wohl der Angulus an des Livius Haus gewesen sein wird; denn kaum hat sich der Alte zum gehen gewendet, da tritt schon sein Vetter auf, trotz des Winkens seines Dieners, und zwar als Hieronymus kaum erst um die andere Ecke herum abgegangen war (S. 468 ff.). Aller Wahrscheinlichkeit nach belauschen von demselben Standort aus die beiden Freunde, wie Broseus den Paganin im Mantel des Hieronymus an der Nase herumführt (S. 489 f.). Auch gleich zu Anfang schickt Gismund die Geliebte hinter die Ecke, damit niemand sie zusammen sehe. In diesem Fall ist es sicherlich die Ecke an Livius' Haus (S. 452).

Wir sind aus allen diesen Indicien imstande, ein genaueres Bild von der Bühne des Razzi uns zu machen. Sie ist noch fest; Kulissen sind allein der Entstehungsart nach gänzlich ausgeschlossen[1]). Aber auch für Telari findet sich keine Spur einer Andeutung. Zunächst ist der Wechsel der Dekoration sorglich vermieden. Aufserdem lassen sich die „Ecken“ auf andere Weise viel einleuchtender erklären, nämlich durch einen festen Bau zu jeder Seite der ungeteilten Bühne. Auch die wichtige Rolle der Haustür spricht für ihre handgreifliche, nicht nur gemalte Existenz. Vor und hinter den Häusern befinden sich Abgänge. Bemalung wie deutliche Markierung des Ortes ist unzweideutig gefordert; wird doch einmal die Tür des Hieronymus eine mit *grossen Puckeln* verzierte genannt (S. 467). Die Seitenabgänge sowie der Hintergrund werden ebenfalls bemalt gewesen sein. Die Fläche der Bühne kann nicht allzu klein gewesen sein. Eine gewisse Ausdehnung in die Breite läfst sich öfter als notwendige Voraussetzung antreffen. Nicht nur, dafs die Personen einander nicht sehen, daran ist häufig die Stellung Schuld, auch das Verstehen dessen, was auf der einen Seite gesprochen wird, ist meist nicht angenommen. Es handelt sich also bei Razzi um eine gut ausgestattete Bühne, soweit für seine Zeit eben der Stand der Theaterkultur es zu leisten vermochte. Zunächst erinnert ja diese feste Lokalisierung

---

[1]) Florenz 1560 und öfter; ich benutze die Ausgabe von 1564.

der Handlung durch die zwei Häuser an den Brauch der mittelalterlichen „mansiones“, wie sie auch in der Terenzbühne vorausgesetzt sind. Aus dieser entwickelte sich ja dann die Bühne der commedia dell' arte. Im Hintergrund erhob sich ein durch Vorhänge verkleidetes, meist dreiteiliges Gerüst. Jeder Vorhang stellte ein Haus vor. An den Seiten war je ein Abgang ins Freie. Vor diesem Hintergrund wurde auf dem offenen Podium gespielt. Weicht die Komödie Razzis von diesem Schema schon durch die zwei Häuser ab, so erweist der Umstand, dafs diese beiden sich gegenüber lagen, wie auch die feste Tür, hintere Ausgänge, die „Ecke“ vorn, dafs es sich um diesen primitiven Typus nicht mehr handeln kann. Als Urahne verleugnet ihn das Stück keineswegs, aber ihm liegt doch eine der modernen Kulissenbühne entgegenstrebende Bühnenform zugrunde. Wie sich Razzi in Ton und Gesamthaltung wohl nicht ohne Absicht von der vulgären commedia dell' arte unterscheidet, so tut es nicht minder die Bühne seines Stückes. Sie hält sich zu der modernen klassizistischen Richtung, der schliefslich die Oper und ihre Neuerungen entspringen. Um 1620 fällt erst die Erfindung der Kulisse, aber bereits in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. war man auf dem Wege zu ihr, durch die Konstruktion der Telari nach dem Vorbild der antiken Periakten. Nun vermeidet Razzi jedoch jeden Szenenwechsel, macht folglich von dieser Neuerung keinen Gebrauch. Er hält sich vielmehr an die letzte Vorstufe dieser Etappe der Entwicklung zur modernen Bühne, an die massiv aufgebaute. Wie eine solche ausgesehen haben mag, lehrt beispielsweise der Kupferstich in Furttenbachs „Neuen Itinerarium Italiae[1]), der eine vom Verfasser auf seinen Studienreisen in Italien aufgenommene Bühne mit fester Dekoration wiedergibt. Die Telari später nehmen dieses Bild noch auf, sie bilden auch eine Ecke, einen „angulus“. Aber gerade auf diesem Stich ist recht anschaulich, dafs die Häuser richtige Türen haben, man nicht wie bei Kulissen zwischen den Dekorationsgegenständen auftritt, sondern aus dem Gebäude tatsächlich. Ein Vorhang ist natürlich bei solcher Ausstattung nicht notwendig. Razzi läfst

---

[1]) Neues Itinerarium Italiae, Abb. 114. Reproduziert bei Hammitzsch, S. 24; vgl. dort auch die Abb. S. 25.

darum jedesmal die Bühne am Aktschlufs leer werden. Der Hintergrund ist mit der perspektivisch gerechten Fortführung der Strafse bemalt. Abgänge zeigt der Kupfer zunächst vorn an jeder Seite, dann hinter dem ersten Gebäude; ganz hinten abzutreten ist wegen der starken perspektivischen Verkürzung nicht angebracht.

Ob Gryphius in Italien wohl noch solche Bühnen gesehen hat? Das läfst sich nicht endgültig entscheiden, ist zum mindesten aber nicht sehr wahrscheinlich. Die commedia dell' arte wird er nicht übersehen haben, aber ist es nicht eigenartig, dafs er gerade diese commedia erudita überträgt. Sicherlich erfolgte die Auswahl nach rein inhaltlichem Interesse, doch sollte ihm die bühnliche Struktur des Stückes gar nicht zum Bewufstsein gekommen sein? Allerdings wissen wir nicht, dafs er zum Zweck einer Aufführung das lang vergessene Jugendwerk herausgrub; und das ist doch auch bemerkenswert. Wie aber verhält sich des Dichters eigene Produktion zu der italienischen Bühne?

Der „capitano spavento", der pfiffige Diener, der Schmarotzer, der gelehrte Pedant weisen allerdings auf die italienische Komödie, aber in der bühnlichen Anlage hält er sich von der commedia dell' arte fern. Selbst im „Horribilicribrifax" herrscht doch die moderne Verwandlungsbühne, so ungeschickt und altmodisch dieses lange Verhandeln auf der Strafse uns erscheinen mag. Erst der Vergleich mit der Technik Razzis lehrt, wie geschickt unser Dichter schon die neuen theatralischen Möglichkeiten zu nutzen verstand. Sogar gegen Thomas Corneille brauchte er sich nicht zu verstecken. Allerdings gemahnen die ersten beiden Akte des „Horribilicribrifax" am meisten an die vorliegende Art der italienischen Komödie.

Auf einer Kulissen- oder Telaribühne ist diese allerdings auch aufführbar. Gryphius hat aber nicht daran gedacht, sie für eine solche umzuarbeiten, so naheliegend es an manchen Stellen war. Ganz wenige Zusätze sind von geringem Belang. Aus dem Texte herausgelesen ist die szenische Anweisung: *Paganin fänget nach langem Klopffen an* (S. 466); ebenso Musca (*welcher bissher hinter den Thüren gestanden*) (S. 468), oder endlich ein: *seitabwerts* (S. 466 u. ö.). Das häufige Apart des Dieners macht der Übersetzer wahrscheinlicher aus der

wieder dem Texte entnommenen Anweisung: *Musca bleibt in seinem Winkel alleine stehen* (S. 561). Diese Zusätze alle sind einer lebhaften Anschauung entsprungen, der das Wort zum Bild wurde, zum Bühnenbild. Einer gewissen Rücksicht auf den Leser mag der Zusatz: *Broscus* (*in Hieronymus Kleide*) entsprungen sein (S. 490). Ein *Solo* bleibt dagegen meist weg. Da es unanschaulich ist, verwarf der Übersetzer wohl eine Anweisung wie *Mosca in dentro* (S. 489), denn das konnte man eben nicht sehen. Im ganzen wird unsere alte Ansicht auch durch diese Jugendarbeit nur bestätigt: Gryphius sah durchaus bühnengemäſs, in seinen Originalstücken wie in den Übersetzungen sogar. Desto wichtiger wird, was er tat und unterlieſs. Die italienische Bühne hat auf seine Bühnenanschauung nicht in der commedia dell' arte noch der Art des Razzi gewirkt, nur die von dort allerdings ausgehende Opernbühne ist nicht ohne Einfluſs auf den Dichter geblieben. Auch in seinen Komödien erweist er sich als ein selbständiger Theatraliker gegenüber den beiden hauptsächlichen Anregungsquellen, des französischen und des italienischen Theaters. Den literarischen Einflüssen zum Trotz sind es die in seiner Heimat vorhandenen, teils gebräuchlichen Bühnentypen, denen er sich anschlieſst. So ergibt sich also für die Komödien das gleiche Resultat wie für die Tragödien: die heimischen Voraussetzungen und Möglichkeiten nützt er nach Kräften, sind auch die benutzten Typen stark verschiedene.

Neunzehntes Kapitel.

Gryphius und die Schauspielkunst.

1. Das Kostüm.

Um unsere Untersuchungen über das Verhältnis des Andreas Gryphius zur Bühne abzurunden, werfen wir zum Schlufs noch einen Blick auf das, was er vom Schauspieler verlangt. Der direkten Anweisungen sind da nicht viele, aber im Wort sind mannigfache Andeutungen enthalten.

Die Betrachtung der Stücke auf ihre bühnlichen Grundlagen hin hatte ergeben, dafs der Dichter sich den hauptsächlichsten Typen der Zeit anschlofs. Ebenso hält er sich in der Kostümierung seiner Personen an Gebräuchliches. Allerdings stand ihm da eine nicht geringe Auswahl zur Verfügung. Durchaus typisch war die Bekleidung des Fürsten. Wie auf den zeitgenössischen Gemälden und Dekorationsstichen tritt der Herrscher stets in vollem Ornate auf. Bassian trägt Szepter und Krone („Papinian“ III, 1, Trsp. S. 553, V. 13). Leo Armenius schreitet im Purpurmantel einher, der sich über ein besteintes Untergewand breitet (I, 1, V. 43ff.; II, 1, V. 52; III, 5, V. 325). Einmal sind sogar seine goldgestickten Schuhe erwähnt (III, 5). Mit Krone und Szepter wird der Kaiser auch bei Gryphius zum mindesten in den Staatsszenen erschienen sein, ganz ebenso wie es noch die Stiche der nächsten Zeit darstellen[1]). Für die Orientalen gab es jenes feststehende Kostüm, das die Abbildungen zur „Catharina von Georgien“ zeigen. Gryphius verfällt aber nicht in den Schematismus, den Herrscher wie eine Allegorie immer durch das volle Ornat kenntlich zu machen. Es scheint je nach der Situation bereits ein leichter Wechsel

[1]) Vgl. beispielsweise Hammitzsch, Abb. 79.

der Bekleidung vorzuliegen. Leo hat nämlich in der Traumszene ein *leichtes Kleid* an (III, 1, V. 11). Der unglückliche Stuart ist selbst im Gefängnis noch reich gekleidet (II, 3, V. 277), vielleicht hat er noch königliches Gewand an; er wird von den Edlen mit einem weifsen Sterbekittel bekleidet (ebd., V. 274). Bis zur Hinrichtung trägt er sogar den Hosenbandorden, eine Kette und bei seinem Gang zum Schaffot auch einen Mantel (V, 3, V. 451, 453, 460). Nicht anders wurde die Fürstin charakterisiert. Es scheint, als wenn selbst die gefangene Catharina von Georgien ein Purpurkleid getragen (I, 4, V. 235). Zum Fest geschmückt tritt Theodosia auf, vielleicht ähnlich wie der Geist ihrer Mutter uns geschildert wird („Leo Arm." V, 1, V. 11, 33). Es ist nicht ausgeschlossen, dafs sie vorher anders, schlichter gewandet war. Ein weifses Festkleid hat Ziemovit zu seiner Mannbarkeitsfeier angelegt, an dessen Stelle ihm der Priester ein *mannlich Kleid* überbreitet („Piast" V, 1, V. 84). Die Mutter der beiden feindlichen Herrscherbrüder wird zunächst auch in dem üblichen Prunkgewand einhergeschritten sein. Nach der Ermordung des Geta hüllt sie sich in schwarze Seide und schlingt einen schwarzen Schleier (*Tuch*) um Kopf und Gesicht („Pap." III, 2, V. 87, 94). Schwarz bekleidet ist natürlich der Kirchendiener Cleon („Card. u. Cel." IV, 7, V. 341).

Die Ausstaffierung der weniger hochgestellten Personen wird nicht angegeben. Das antike Kostüm der Zeit reichte für den „Leo" wie den „Papinian" aus, wie das orientalische für die „Catharina". Allerlei Requisiten helfen zur Charakterisierung. Vom Daradiridatumtarides wird der Mantel erwähnt („Horribili" I, 1, V. 67). Die Henker im „Carl Stuart" sind vermummt (V, 3, V. 411). Das Kostüm der Sophia ist ärmlich, das der Selene aufgedonnert, und die alte Cyrille erscheint, um Sempronius zu ködern, festlich aufgeputzt („Horrib." V, 11). Aus dem Handwerk der Personen kann im „Peter Squentz" auch auf ihre Kleidung geschlossen werden. Der Pickelhäring dieses Stückes trägt wohl die übliche Gewandung des Narren. Mit viel Liebe pflegte jene Zeit alles Phantastische aufzuputzen. Der Zauberer Jamblichius legt vor der Beschwörung seine Haube, Schuhe und den Alltagsanzug ab, schmückt sich mit einem weifsen, mit fabelhaften Stickereien besetzten Rock,

und umwickelt sich den Kopf mit einem Bande („Leo“ IV, 2, V. 41 ff.). Die Geister erscheinen in der charakteristischen Tracht ihres Standes, durch Requisiten unterstützt; so der Geist der Mutter der Theodosia im Purpurmantel („Leo“ V, 1, V. 15). Das Gespenst in der Gestalt der Olympie ist verschleiert („Card.“ IV, 1). Diese hat sich dann zu verwandeln in ein *Todten-Gerippe, welches mit Pfeil und Bogen auff den Cardenio zielet* (IV, 5). Die Geister der Rache, die im „Papinian“ den Dolch schmieden, sind *geflügelt* (IV, Ch.).[1] Die Allegorien der Jahreszeiten im „Cardenio“ sind in der aus den bildenden Künsten her bekannten Weise kostümiert. Eine häfsliche Frau mit einer Fackel stellt den Winter dar; der Frühling hat Lilien und Rosen im goldgefärbten Haar, ein frisch Gesicht und zarte Statur; einen Ährenkranz trägt der Sommer im schwarzen Haar, Perlen scheinen das Gewand zu zieren, aus dem der schöne entblöfste Arm mit einer Sichel in der Hand sich löst; die müde Schönheit des Herbstes krönt ein Kranz welken Laubes, das Kleid ist mit Rubinen besetzt, das wohl auch die im Schofs gehäuften Früchte umfängt („Cardenio“ III, Chor). Mars trägt einen Sturmhut mit Federbusch, Dolch und Schwert; nachher erscheint er in Gestalt eines Gärtners („Majuma“ III, 3). Komisch wirkt die Ausstaffierung des Löwen mit einem grünen Friesrock, und des Mondes mit einem *Pusch um den Leib* und einer Laterne auf einer halben Pike („Peter Squentz“ S. 42, 15). Die Kleidung der Engel im „Piast“ und ihr Pilgerkleid ist nicht genauer angegeben. In dem „Berger extravagant“ ist die Kleidung des Druiden als die übliche des so beliebten Magiers nicht mehr beschrieben, ebensowenig wie die der Schäfer und Schäferinnen. Die Satyrn tragen Bocksfüfse und werden auch sonst entsprechend ausgestattet gewesen sein. Montenors Diener, der einen Baumgott vorstellt, ist mit lauter Cypressenzweigen behangen (Zusatz Gryphs S. 349 gemäfs S. 429); vom Wassergott ist nur sein sehr langer Bart erwähnt. Gelegentlich werden einzelne Teile des Kostüms genannt, des Ziemovit Kranz, des Königs Krone; Mütze, Tasche,

---

[1] Zu Vondels „Gibeonitern“ setzt Gryphius die Anweisung über das Aussehen des Geistes Sauls, der *in ein blutig Leibtuch gewickelt mit einem blutigen Schwerdt und brennenden Fackel* auftritt.

Schaube und Peruque der Cyrille; ein ander Mal ihre ausgeflochtenen Haare (V, 5, vorher II, 5). Schmuckgegenstände, wie die Perlen und Diamanten der Fürstin von Georgien oder der Celinde führen in das Gebiet der Requisiten.

Requisiten.

Zur Ergänzung des Kostüms können Requisiten zunächst dienen. Es ist natürlich, dafs selbstverständlich dazu gehörende vom Dichter nicht besonders erwähnt werden. Zur Ergänzung dient vor allem ein Hinweis auf die Maske der Person. Wie deutlich dem Dichter seine Personen vor Augen standen, das erweisen Angaben wie die, dafs Cardenio *gelbe* Haare hat (IV, 50), Carl Stuart langes Haar trägt; nicht vergessen seien auch die blonden Locken des Frühlings und die schwarzen des Sommers in dem allegorischen Chor des „Cardenio". Die Mutter Papinians trägt graue Haare, der Vater ist fast kahl (V, 2, V. 37; 4, V. 421 ff.). Auch der verliebte Pedant Sempronius hat bereits graue Haare („Horrib." III, 6 S. 14). Weifses Haar tragen viele der Gryphischen Personen: der Zauberer Jamblichus („Leo" IV, 2 V. 41) und der Oberpriester im „Leo Armenius" (V, 1, V. 95), Demetrius, der eine der georgischen Gesandten in der nächsten Tragödie („Catharina" I, 2, V. 121), der erste Graf im „Carl Stuart" (III, 9, V. 552), der Intrigant Lätus im „Papinian" (III, 3, V. 223), während den Helden der *Jahre Reif den Scheitel noch nicht färbte* (I, 3, V. 327), endlich legen im „Piast" die Engel weifse Locken und Bärte bei ihrer Verkleidung in Pilgrime an (S. 209). Bärte werden häufiger verlangt. Während Lysis, der schwärmende Schäfer, wohl einen Schnurrbart nach der Mode sein eigen genannt haben wird (S. 385), dient der Vollbart zur Charakterisierung der Bäuerlichkeit: Peter Squentz und Klotz George (S. 11; 18) nicht minder der Darsteller des Löwen (S. 14) haben lange Bärte, Bartel in der „Geliebten Dornrose" ist dadurch auch als Bauer gekennzeichnet, der Stutzer Daradiridatumtarides trägt einen martialischen Schnurrbart (S. 67). Der Wassergott im „Schwermenden Schäfer" wird als *Langbart* bezeichnet (S. 428, V. 190). — Bemerkenswert ist noch die Maske des verlähmten Soldaten in der „Majuma", der Arm und Fufs gebunden tragen mufs (III, 2, V. 76), und des Gespenstes, das sich in ein Gerippe

ohne Lippen verwandelt, gehärt mit grünen Schlangen („Card.“ V, 2, V. 197ff.).

Zur charakteristischen Ausstaffierung der Personen gehören eine Anzahl von Requisiten. Der Löwe im „Peter Squentz“ erweist seine Herkunft, indem er sein Schurzfell sehen läfst (S. 42), der Kirchendiener Cleon wird durch einen Schlüsselbund gekennzeichnet („Card.“ IV, 6, V. 269). Von Kopfbedeckungen wird der Helm, die Krone, ein Kranz, und die Schaube der Thisbe wie der Cyrille erwähnt. Charakteristisch ist die Brille der alten Cyrille und dem Peter Squentz zugewiesen. Um auf ihre Geldgier zu verweisen, hat der Dichter der Cyrille eine Tasche umgehängt („Horrib.“ II, 5, S. 95). Zeichnen neben Krone und Purpurmantel das Szepter den Herrscher aus („Leo“ III, 1, V. 10; „Catharina“ V, 5, V. 418), so verrät ein *höltzerner Oberrocken* als Heroldsstab die Würde des Peter Squentz als Prolog des Stückes, ebenso wie bei Greger Kornblume („Dornr.“ S. 257). Der wahnsinnige Poleh trägt einen Stab, wohl einen modischen Spazierstock Horribilicribrifax und Hirkan im „Schwermenden Schäfer“. Der verlähmte Soldat der „Majuma“ stützt sich auf seinen Krückstock (III, 2, V. 78), und die Engel als Pilger nehmen den Pilgerstab zur Hand.

Die meisten Requisiten dienen jedoch nicht der allgemeinen Charakteristik der Personen, sondern der Verdeutlichung der Handlung. Zu diesem Zweck werden bereits Stücke des Kostümes benutzt. Der Mantel, den Papinian wie Carl Stuart vor seiner Hinrichtung ablegt (V, 3, V. 451), hebt die Bedeutsamkeit der Handlung, geradeso wie Polehs halb zerrissene Kleider („Carl Stuart“ V, 2, S. 455). Als Requisit benutzt wird das Kleid der Religion, das in den Händen der Ketzer zurückbleibt und von ihnen zerrissen wird („Carl Stuart“ IV, Reihen V. 335). Nachdem Sophia ihre Keuschheitsprobe bestanden, bringen ihr Diener Kleider, Perlen und Diamanten („Horrib.“ V, 12 S. 163). Besonders gern benutzt Gryphius Schmuckgegenstände, um die Handlung eindrucksvoll zu unterstützen. Als Papinian seiner Würde entsetzt wird, mufs er *der Fürsten Bilder*, wohl einen Metallschmuck aus Denkmünzen ablegen (IV, 5, V. 319). Cardenio verbrennt ein Bild Olympiens, wohl eine Miniatur (III, 3, V. 161), aufserdem beperltes Haar. Hellblonde abgeschnittene Haare bietet die Mutter Sophiens feil

(„Horrib.“ IV, 3). Catharina verschenkt vor ihrem letzten Gang die Edelsteine aus ihrem Haar samt den Perlenschnüren und einem Ring (IV, 5, V. 385 ff.). Ein Perlenhalsband gibt Sempronius der Cyrille („Horrib.“ III, 3 S. 109). Die Verteilung der Kleinodien wiederholt sich im „Carl Stuart“ (V, 3, V. 457 ff.) Die goldene Halskette findet ihre Verwendung wieder im „Piast“ (S. 214), während im „Horrib.“ sie in ihrer tatsächlichen Existenz als Messingkette mit Steinen aus Glas benutzt wird (S. 105, 122). Der Petschaftsring König Karls wurde auch von Cardenio getragen (III, 3, V. 160) und im „Verliebten Gespenst“ gibt ihn Sulpice der Flavia (S. 251); wohingegen er als Geschenk der Selene wieder unecht ist („Horrib.“ S. 105, 141). König Karl verteilt aufserdem noch eine Uhr und legt den Hosenbandorden ab. In der Neubearbeitung wiederholt Gryphius diese Handlung noch einmal, doch ist da nur ganz allgemein von Andenken die Rede (II, 4, V. 509). Dies erinnert an die allerhand Verehrungen im „Piast“ (S. 227) und an die Geschenke Seineleans („Catharina“ V. 4, S. 244). Ein eigenartiger aber sehr charakteristischer Schmuck ist die Schlange, die im „Papinian“ die Megära umgelegt trägt, um den Hals oder als eine Art Gürtel (II, Reihen, V. 565). Die Requisiten der Allegorien dienen zugleich der Handlung. So etwa Pfeil und Bogen von Tod und Liebe („Catharina“ IV, Chor), des Totengerippes („Card.“ IV, 5) und der Furien im „Papinian“ (II, Chor, V. 563). Dafs Bogen und Pfeile, mit denen Eros im „Verliebten Gespenst“ das Stück eröffnet, sogar zur Handlung verwendet werden konnten, erweist der Pyramus im Hintern sitzende Pfeil des tückischen Gottes (S. 36). Waffen verwendet der Dichter meist zu solchem doppelten Zweck, zur Charakterisierung der Personen und zur Belebung der Handlung. Nicht nur die Rache trägt ein Schwert („Carl Stuart“ V, 4, V. 516), Abbas wie die gegen Leo Verschworenen sind in dieser Weise bewaffnet. Entsprechend der modernen Zeit, in der die andern Stücke spielen, bewaffnet der Dichter Cardenio wie seinen Nebenbuhler Lysander und dessen Diener mit einem Degen. Cardenio zückt ihn sogar, als er in die Kirche tritt (IV, 7, V. 315). Ebenso rennt Cleanders Gesinde mit blofsem Degen bei der Entführung Sophiens über die Bühne und Dionysius entreifst den beiden Maulhelden die Waffe. Wie die Bramarbasse

trägt auch der alte Pedant seinen Degen und weifs ihn zu gebrauchen (III, 6). Matz Aschewedel zieht seinen Degen, um Dornrose zu drohen (S. 186). Aus ihren Hirtenstöcken ziehen im „Schwermenden Schäfer" die Hirten zwei Degen (S. 380). Der Degen des Pyramus scheint nach altem Narrenbrauch aus Holz gewesen zu sein (S. 35). Entsprechend dem andersgearteten Milieu gibt der Dichter dem Tyrannen Popiel einen Säbel („Piast" II, V. 81). Pistolen werden nur im „Horrib." (IV, 10, S. 145) erwähnt. Statt des Schwertes tragen die hochgestellten Personen in Gryphius' Römerdrama einen Dolch, wie etwa Papinian selbst. Mit seinem Dolche ersticht Bassian den Bruder („Pap." II, 5, V. 11, 82), einen Dolch schickt er als Todesstrafe an Lätus (III, 1, V. 27; R. V. 291). Endlich schmieden im selben Stück die Rasereien einen Dolch für den Brudermörder (IV, Chor). Weniger klassisch will Celinde sich mit einem Messer umbringen (II, 1, V. 90) und gerade so versucht es Sophie („Horrib." V, 12, S. 163). Mit einem Messer schneidet der Priester die Haare des Ziemovit zum Opfer ab (V, 1, V. 73). Aus den Kupfern wissen wir, dafs die Trabanten Hellebarden trugen; als komisches Gegenstück ziehen vor dem hochmächtigen Herrn Arendator Cuntz und Lorentz mit Heugabeln auf („Gel. Dornrose" S. 319). Im „Verliebten Gespenst" kommt Fabrice mit *Schauffeln, Grabscheid, Picken* an (S. 269). Das Beil dient zur Hinrichtung König Karls wie Papinians. Hämmer schwingen die Furien im Takt, als sie den Dolch für Bassian schmieden („Pap." IV, Chor). Zur Begleitung von Gesang wird eine Laute im „Cardenio" (II, 1) wie im „Schwermenden Schäfer" verwendet. Unser besonderes Interesse erregen die Requisiten des Zauberers („Leo Arm." IV, 2 V. 39 ff.), wie die Kerze, eine Rute, irgend ein Gefäfs aus Buchsbaum (Ype), Räucherpulver, Totengebein und Totenkopf, ein Tuch mit eingebundenen Herzen, Kräuter und dem *Zeug, durch den ich Blitz erreg*. wahrscheinlich Kolophonium. Dieses wird auch bei der Feier der Mannbarkeit im „Piast" ins Feuer geworfen. Matz Aschewedel kauft sich einen Beutel, dessen Kraft ihm die Zuneigung der Dornrose verschaffen soll (S. 286). Andere Requisiten, die mit den Personen in enger Beziehung stehen sind vor allem noch die Ketten, mit denen Michael („Leo" V, 3, V. 339), Papinian und Mars („Majuma" II, 2) gefesselt sind. Einen Korb

mit Spitzen und eine Elle, sie abzumessen braucht Cyrille, ihre Geldtasche und das Geld, das sie von Sempronius wie ihr Ebenbild die alte Salome („Dornrose“ S. 310) empfängt sei hier nicht vergessen. Die Requisiten, die dem jungen Ziemovit angelegt werden, Säbel, Bogen und Köcher, Stiefel, Hut und Schild („Piast“ V, 51, V. 89 ff.) sind noch zu der Gruppe von Gegenständen zu rechnen, die die Personen an sich tragen, die nicht nur sie zu charakterisieren dienen, sondern die auch für die Handlung wichtig und förderlich sind. Der Pflug dagegen, der dem Jüngling auch überreicht wird, leitet uns zu der andern Gruppe von Requisiten, die ein Sonderdasein führen, und nur zur Verdeutlichung der Handlung bestimmt sind. Dahin gehört der Blumenschmuck, den Cornelie für den totgeglaubten Sulpice bringt („Verl. Gesp.“ IV, 1, V. 7) und die Rosenzweige, mit denen wohl Salome zur Catharina tritt (I, 5, V. 298). Im „Horrib.“ trägt der Jude ein silbern Giefsbecken unter dem Arm und die Kanne in der Hand (S. 121). Ob die Schüssel mit Waschwasser, die Karl Stuart gebracht wurde, nicht ebenso ausgesehen hat? (II, 3, V. 315). Loller als Brunnen im Pyramusspiel trägt einen irdenen Krug, der bei der Prügelei in Scherben geht (S. 44). Krüge mit Met werden im „Piast“ verlangt (IV, 1, V. 9). Einen wohl kostbaren Behälter mit Gift und Strang schickt Bassian dem Lätus („Pap.“ III, 1, V. 48). Die Wurst auf dem Teller und Brot wird bei dem Schmaus der Knechte und Mägde im „Piast“ genannt (IV, 1). Eine Schüssel mit kandierten Früchten spielte ja im „Verliebten Gespenst“ eine grofse Rolle; mit ihnen hatte der kleine Page Florian sich die Taschen vollgesteckt („Horrib.“ S. 136), als er den Brief an Selene brachte. Briefe spielen überhaupt eine grofse Rolle in allen Stücken Gryphs. Schreibutensilien verlangt Michael wie Karl Stuart im Kerker, Bassian wie Sulpice („Verl. Gesp.“). Nicht selten kommen gleich mehrere in einem Stücke vor. Aufser dem Brief des Sulpice der ihn warnende seiner Geliebten; der englische König erhält ein Schreiben von seinem Sohne (IV, 1, V. 35), die das Reich verwaltenden Republikaner allerlei politische Korrespondenz (III, 6, V. 260). Cardenio verbrennt gleich einen ganzen Packen Liebesbriefe (III, 3, V. 149); und aufser der kauderwelschen Liebesbotschaft des Sempronius hören wir von dem mit roten Wachs zu-

gesiegelten Schreiben an Selene. Selbst Schach Abbas leistet sich einen Liebesbrief an seine Gefangene, der vorher die Gesandten aus Georgien eine Nachricht aus der Heimat überbrachten („Catharina“ III, 2, V. 265; I, 6, V. 449). Gesiegelt war der Brief Michaels („Leo“ IV, 4, V. 265); der des Bassian wohl mit einer Schnur umwunden, vielleicht gerollt (III, 4, V. 82). Das Todesurteil wird im „Leo Armenius“ wie in der „Majuma“ geschrieben und im „Carl Stuart“ dem mit der Hinrichtung Betrauten übergeben (III, 2). Ein Stofs Bittschriften wird im „Piast“ vorgeschrieben (II, V. 41). Peter Squentz hat ein geschriebenes Verzeichnis des Repertoirs eingereicht, jeder hat seinen Zettel mit den Worten seiner Rolle und er selbst das Dirigierbuch. Einen roten Kalender nennt Pickelhäring sein eigen. Auf dem Rechtsaltar des Papinian liegt das Buch der hohen Amtsgesetze (IV, 5, V. 335). Erwähnt sei hier der mit Papier beklebte Rahmen, der im Pyramusspiel die Wand vorstellen soll. Mit einem Stück Kreide schreibt Peter Squentz das schwierige Rechenexempel auf dem Fufsboden (S. 53).

Ein weifses Tuch wird mehrmals gebraucht. Einmal dient es dazu, um das verbrannte Haupt der Catharina zu verdecken (V, 4, V. 255f.), dann auch um es dem königlichen Märtyrer bei der Hinrichtung um das Haupt zu hüllen („Carl Stuart“ V. 3, V. 418). Endlich wird ein weifses Tuch mit gesticktem Rand als Decke des Rechtsaltars im „Papinian“ erwähnt (IV, 5, V. 345). Zur Illustration der Handlung dient auch ein so grausiges Requisit wie das verbrannte Haupt der Catharina (V, 4) oder der abgeschlagene Kopf des Sohnes Papinians (V, 3, V. 277). Das war jener Zeit ja nichts Ungewohntes, wo Hinrichtungen ein Volksschauspiel waren. Wie bei Shakespeare das abgeschlagene Haupt des Macbeth auf die Bühne gebracht wird, so bei Gryphius das des Olgus („Piast“ II, V. 31). Es ist nicht unwahrscheinlich, dafs selbst das Lätus aus der Brust gerissene Herz als Requisit dem Publikum gezeigt wurde („Pap.“ III, 7, V. 623 u. ö.). Hierher zu rechnen ist das Wachsbild des Sulpice, das während seinem Herumgeistern den angeblich Toten vertreten mufste („Verl. Gesp.“ III, 8) und auch die in der Szenenüberschrift des Prologs der Ewigkeit in der „Catharina“ genannten Leichen (S. 149). Ob es sich in der „Geliebten Dornrose“ um einen wirklichen Hahn, dem ja der

Fufs entzwei geworfen und um einen wirklichen Hund, der verbrüht sein soll, gehandelt haben kann, bleibe dahingestellt; im „Piast" sind jedenfalls lebendige Hunde erforderlich, um die Engel von der Bühne zu hetzen (II, 1, V. 97). Häufiger treten Personen mit Fackeln auf: Jammerfackeln um Getas Leiche werden erfordert, gewifs eine effektvolle theatralische Steigerung („Pap." II, 4); Fackeln und Kerzen der Priester geben der Feierlichkeit im „Piast" gröfsere Weihe; Florian leuchtet seinem Herrn mit einer Fackel („Horrib." V, 1, S. 146); die Bühne bei Szenen, die zur Nachtzeit spielen, wurde wohl auch durch Fackeln erleuchtet („Leo" S. 84, V. 294: erste Fassung); der „Peter Squentz" wie das Mischspiel werden mit einem Fackeltanz beschlossen. Eine Laterne mit kleinem Licht dient in der Pyramusfarce als Mond (S. 39). Im „Piast" wird Bernstein ins Feuer geworfen, und Jamblichius wird wohl mit einem ähnlichen Trick den Blitz erregt haben („Leo" IV, 2, V. 39).

Nur zur Handlung gehörig sind endlich eine Reihe kleinerer Ausstattungsgegenstände. Für die Gerichtsverhandlungen sind Stühle notwendig. Erwähnt werden im „Peter Squentz" nicht diese für die höfischen Zuschauer, sondern die Schemel für die Handwerker, als sie das Stück beraten und einer für Peter selbst auch bei der Aufführung (S. 11, 31). Ein Bett wird für Carl Stuart gebraucht, wie für Sulpice („Verl. Gesp." II, 6 u. ö.). Ein Richtklotz kommt im „Carl Stuart" (V, 2) wie im „Papinian" vor (V, 3). Das Blutgerüst gehört zu den gröfseren Dekorationsgegenständen, zu denen Bett, Tisch, Stühle, Betpult, Thron und dergl. hinführen.

Überblicken wir noch einmal die in den Stücken gemachten Angaben über Kostüme und Requisiten, so erstaunen wir über die Mannigfaltigkeit dessen, was unbedingt erforderlich war. Was eine gut ausgestattete Bühne noch hinzufügen mochte, fällt aufserhalb unserer Untersuchung. Selbst die von den Komödianten verwendeten Ausstattungsgegenstände dürfen wir uns schon nicht allzu ärmlich und gering vorstellen. Vom Mittelalter her wurde gerade auf das Kostüm viel Achtsamkeit verwendet. Aber im ganzen ist der Umkreis dessen, was Gryphius fordert, doch weit vornehmer[1]). Die reiche Aus-

---

[1]) Vgl. Mauermann, Die Bühnenanweisungen im deutschen Drama

staffierung der Allegorien zumal erinnert an die Opernbühne. Im Vergleich zu den Wandertruppen wird die Verwendung der Requisiten grofszügiger, sie sind mehr in die Handlung einbezogen, künstlerisch gehoben. Ein merkbarer Unterschied zwischen den einzelnen Bühnentypen läfst sich in dieser Hinsicht nicht feststellen, es sei denn, dafs Bewirtungsszenen dem heroischen Charakter der Tragödien gemäfs dort vermieden sind, eine etwas reichere und vielseitigere Ausstattung im ganzen sich in den Komödien spüren läfst. Besondere Eigenarten oder gar Unmöglichkeiten sind nirgends hervorgetreten.

3. Deklamation.

Bevor wir uns den Wirkungen des Wortes an sich zuwenden, wollen wir zwei Hilfsmittel betrachten, die der Eindrücklichkeit der Handlung dienen. Das sind zuerst allerlei Geräusche aufserhalb der Bühne. Mag sein, dafs das Heulen der Hunde wie das Geschrei der Eulen in jener gespenstischen Nacht im „Cardenio“ nicht wirklich gehört werden sollte (IV, 1, V. 17 f.), das Klopfen wurde doch wohl stets gehört[1]). Besonders eindrucksvoll war es, wenn man nicht den Pochenden sah, sondern wenn es als spannende Unterbrechung in eine Szene wie die Zusammenkunft der Verschworenen im „Leo Armenius“ hineinschallte, unerwartet von aufsen her (IV, 3, S. 100); ähnlich war es wohl auch in der „Catharina“ (V. 4, S. 244). In diesem Falle ist auch nur das Geräusch der Kommenden möglicherweise das Ankündigende, also kein wirklich vom Publikum gehörtes Geräusch. Ebenso kann es auch mit dem Poltern gewesen sein, das Cardenio aus der Kirche drinnen hört (IV, 7, V. 304). Anders dagegen verhält es sich mit dem Klirren der Waffen, das wirklich hörbar einen unvergleichlich tieferen Eindruck hervorruft („Leo“ V, 1, V. 214; „Pap.“ III, 7, V. 533 f.). Zuweilen ist das Gerässel der Waffen verbunden mit einer fernen Trompete („Cath.“ V, 5, V. 422; „Carl Stuart“ IV, 1, V. 75 f.). Der Chor der Sänger und Spielleute hinter der Szene begleitet das Einschlummern Leos (III, 1). Stimmen

bis 1700, 3. Kap. (Berlin 1911). Vgl. meine Besprechung (Neuphilog. Blätter 1912 S. 440/44).

[1]) Die Zustände der Terenzbühne sind doch nicht bindend für diese Zeit, vgl. Exp. Schmidt a. a. O. S. 129.

aufserhalb der Bühne sind selten. Jamblichius und der Knecht fragen von innen her, als geklopft wird („Leo“ IV, 2, V. 25; „Carl Stuart“ IV, 2, V. 163). Ungewöhnlich ist die Stimme der Celinde aus der Versenkung, der Gruft (IV, 7, V. 347). In den Komödien ist es nicht anders. Papiern ist wohl die Mitteilung, man höre jemand an der Tür („Verl. Gesp.“ II, 6 S. 281). Ob wohl Peter Squentzens *Reuschpern* und Poltern wirklich hörbar war? (S. 27). Camilla fragt von innen, aus dem Hause („Horrib.“ II, 5), und endlich klopft es von aufsen im „Verl. Gesp.“ (III, 8). Der Nachtwächter tutet und singt wohl hinter, nicht im Hintergrunde der Bühne („Horrib.“ I, 1, S. 69).

Häufig wird die Musik allein hinter der Bühne benutzt. In den Tragödien zunächst als Trauertrompete: um das Näherkommen des Geistes zu schildern („Leo“ III, 1; „Catharina“ V, 5, V. 426), oder um das Hinab- und Hinaufsteigen der Themis zu begleiten („Pap.“ II, Chor). Zuweilen tritt die Musik, hauptsächlich der Gesang direkt auf der Bühne zur Belebung der Handlung ein. Celinde singt und spielt dazu auf der Laute (II, 1). Zuweilen scheinen besonders getragene Stellen in den Trauerspielen, nach dem sich dann stets ändernden Versmafs zu urteilen, ins Melodramatische überzugehen, so etwa Carl Stuarts Schlufsgebet (S. 467)[1], oder Abbas Liebesmonolog („Cath.“ III, 2, S. 211) und die ganze Szene der Klage über den ermordeten Geta ist melodramatisch („Pap.“ II, 4). Der kleine Page Florian ist sehr sangeslustig („Horrib.“ S. 138, 146). Es scheint, nach dem strophischen Bau zu schliefsen, auch der Monolog der Chloris und der Cornelie gesungen worden zu sein („Verl. Gesp.“) II, 3). Der „Horrib.“ wird *unter Trompeten und Heerpaucken* beschlossen mit einem Tanz (S. 164).

Weniger melodische Geräusche müssen zuweilen die Sprache ersetzen. Im „Schwermenden Schäfer“ grunzt Montenor als Wassergott den gefühlvollen Lysis ständig an (S. 430). Im „Peter Squentz“ fängt der Löwe an *zu mauen wie eine Katze* (S. 43). Die alte Cyrille *reuschpert sich* (S. 98), wie sich ja Peter Squentz auf dieselbe Weise ankündigte. Lachen und Weinen wird häufig verwendet. Neben der blofsen Vorschrift

---

[1]) Vgl. Creizenach, Schauspiele der englischen Komödianten S. 84: *sanffte Musik*, die mit dem Ende des Monologs aufhört.

Coelestina weinet („Horrib.“ S. 134, auch S. 127 ff.) oder *lachend* (ebd. S. 97) stehen differenziertere Angaben wie: Salome *weinet überlaut* („Dornrose“ IV, 3 S. 333) und Pyramus *heulet eine lange Weile ... und schweiget endlich* („Peter Squentz“ III S. 48). Der alte Vater des Papinian bricht über des Sohnes Tod schliefslich in Schluchzen aus (V, 4, V. 453), und Catharina seufzt zu Abas Liebesbeteuerungen (I, 8, V. 730).

Über die Stimmstärke finden sich Angaben nur in den Komödien. Das Schweigen ist schon zur Wirkung der musikalischen Pause ausgenutzt. *Peter Squentz nach langem Stillschweigen* (S. 29). Statt sein Verslein herzusagen geht Pyramus *stillschwcigend* etliche Mal auf und nieder, fragt endlich Peter Squentz, was er zu sagen habe (S. 33). Für den Prolog der „Dornrose“ nutzt der Dichter diesen Effekt noch ausgiebiger. Kornblume *kommet auf den Schauplatz, stehet eine lange Weil und beschauet sich die Zuseher, nachmals fänget er voll Verwunderung an* (S. 256); *stehet wieder eine Weile und bedencket sich, nachmals* ... (S. 257). Direkte Vorschriften über Dämpfen der Stimme fehlen bei Gryphius nicht ganz. Er setzt der Bühnenanweisung des Corneille gerade zu *Lucide stille zu Chariten* („Schwerm. Schäfer“ III, 4, S. 393). Aus den Worten der Stücke geht aber mehrmals deutlich hervor, dafs der Dichter manches leise gesprochen verlangt; beispielsweise, wenn Camilla etwas murmelt, das Palladius zwar hört, aber nicht versteht („Horrib.“ IV, 5, S. 133). Auch das Echospiel gehört hierher (S. 362). Ein Verstärken der Stimme ist mehrmals verlangt: Cacciadiavolo und Diego rufen natürlich das „Vive l'amour et sa deesse“ (S. 105). Als Aschewedel Dornrose fortschleppen will, wehrt sie sich *und ruffet überlaut* (S. 219). Von ihrem Geliebten wird ein andermal gesagt: *schreyet sehr laut ... noch lauter* (S. 309 f.). Laetus schreit nach seinen Dienern, als er gefesselt werden soll (III, 4, V. 365). Oft genug liegt in dem Crescendo der ganzen Szene, vor allem der in den Lustspielen häufigen Streitszenen, auch die Anweisung zur Steigerung der Stimme geborgen. Es sind verhältnismäfsig wenige Stellen, wo der Dichter direkte Vorschriften gibt. Als ihr das Urteil verkündet wird, fällt *Salome auf die Knie und schreyet* („Dornrose“ S. 334); oder *Thisbe laufft schreyend davon* (S. 44); und der verlähmte Soldat wird

von den Satyrn *mit vielem Geschrey weggetragen* („Majuma“ S. 194). Das Durcheinanderschreien der Kläger geht aus den Worten des Arendators hervor („Dornrose“ S. 324).

Die Anweisung, dafs Klotz-George *klein* und noch *kleiner* sprechen soll, bedeutet nicht, dafs er die Stimme mäfsigt, sondern dafs er hoch redet, also die Tonfarbe ändert. Das Murmeln ist hier vor allem zu erwähnen, wie es Gryphius sogar einmal in den Tragödien vorschreibt („Leo“ IV, 2 S. 96). Lachen und Weinen gibt den Worten auch eine veränderte Klangfarbe, vor allem auch der Wahnsinn; *Ritzpa fänget an laut zu lachen und saget mit seltzamen Geberden diese Worte* („Gibeoniter“ IV, S. 794). Im „Cardenio“ ist aus dem Text Celindens schier erstickte Stimme, als sie in der Gruft ist, zu erschliefsen (S. 336, V. 260), und des aus dem Schlaf geklopften Knechtes schläfriger Ton (ebd. IV, 2, V. 162). Auf dieselbe Art erfahren wir, dafs Sulpice als Geist in *Trauerstimme* sprach („Verl. Gesp.“ S. 309, V. 205). Erseufzend kommen die Worte aus Flacillas, nachher auch aus Coelestinens Munde („Horrib.“ S. 127 f. 132).

Das Tempo der Rede zu erschliefsen überläfst Gryphius dem Feingefühl des Schauspielers. Die Pause ist schon besprochen worden. Wichtiger ist die Unterbrechung. Von diesem Mittel macht der Dichter häufigen Gebrauch, selbst in den Tragödien (z. B. „Carl Stuart“ III, 9, V. 655; „Horrib.“ S. 78, 126 f.; „Dornrose“ S. 311, 331, 335).

Zuletzt bleibt noch die Richtung des Sprechens zu betrachten. Auch da verläfst sich der Dichter im allgemeinen auf die im Text liegenden Winke. Da diese ihm wohl ausreichend deutlich schienen, hat er in der Übersetzung des „Schwermenden Schäfers“ häufig die Anmerkungen Corneilles weggelassen (z. B. S. 405, 429). In den Tragödien wie Komödien geht die Richtung des Sprechens stets aus den Worten hervor; darauf verläfst sich der Dichter (z. B. „Pap.“ V, 3, V. 312). Cyrille spricht auch einmal an der Tür ihres Hauses in dieses hinein (I, 5 S. 76). Ins liebe Publikum wird oft geredet, doch ist dies mehr ein künstlerischer Fehler. Die nicht seltenen moralischen Reflexionen, sonderlich in Monologen, sind wohl aufs Publikum gemünzt, aber nicht direkt an dessen Adresse gerichtet. Anders steht es im Prolog. In jenem zur „Catharina“

ist das allegorisch eingekleidet, aber in dem Greger Kornblumes werden die Zuschauer geradezu angeredet, wie auch im Epilog des „Horrib." und der „Dornrose". Auch die Schlufsapostrophe an Ferdinand der „Majuma" mufs hierher gerechnet werden. Obgleich es öfter erforderlich ist, wird in den szenischen Anweisungen der Trauerspiele nie das Beiseitesprechen vorgeschrieben (unbedingt notwendig z. B. „Catharina" I, 5, V. 297). Reichlicher Gebrauch des Apart findet sich im „Horrib.", aber auch ohne direkte Vorschrift. In der „Dornrose" ist es auch manchmal selbstverständlich, ohne den Zusatz *abwerts*; an anderen Stellen aber hat der Dichter diese Bemerkung zugefügt; dafs ihn dabei ein bestimmtes Prinzip leitete, ist nicht ersichtlich. Nicht weniger als 20 Mal habe ich diese Anweisung dagegen im „Verl. Gesp." gefunden. Dies dürfte wohl auf den Brauch der französischen Komödie zurückgehen. Darin eine Weiterentwicklung der Bühnenanschauung des Dichters sehen zu wollen, scheint ganz unstatthaft, da doch die Tatsache des Apart von Anfang an in allen Stücken von ihm verwendet wird.

Beeinflufst wird die Stimme endlich noch durch die allgemeine Gemütslage der Personen. Die allgemeinen Angaben über die Affekte geben der Deklamation Richtlinien über Stimmstärke, Klangfarbe und Tempo: sie sind also ganz allgemeine Hinweise, nicht nur für die Sprechweise, sondern auch für das gesamte Gebaren. Der Oberpriester mit der Schreckenskunde von der Ermordung Leos mufs undeutlich, keuchend die Worte hervorstofsen, sonst würde ihn die Kaiserin nicht fragen und er dasselbe antworten (V, 1, V. 57). Papias stammelt vor Schrecken („Leo" III, 5, V. 301), Salome vor Erregung („Cath." I, 5 V. 359 f.). Bei dem immer heftiger werdenden Zwist der Söhne wendet sich Julia angstvoll zu Geta („Pap." II, 3, V. 261). Aufser sich vor Freude ist Salome bei der Hoffnung auf das Ende der Gefangenschaft („Cath." IV, 2, V. 72), aufser sich vor Wut Abbas („Cath." III, 2, V. 400). Gerade die steigende und abflauende Erregung verlangt ihren Reflex auch in dem Flufs der Rede. Die Unterbrechung in der Rede wird auch in den Tragödien verwendet, teils als Ausdruck der Erregung, im „Cardenio" auch einmal als unwilliges Ablehnen der Beteuerungen (IV, 1, V. 32).

Eigenartigen und häufigen Gebrauch macht Gryphius vom chorischen Sprechen. Das scheint hauptsächlich doch aus der Not geboren zu sein: die Schulbühne konnte nicht eine ungemessene Zahl guter Sprecher stellen, viele wollten mitspielen und konnten etwa wegen des Ranges der Eltern doch nicht mit Statistenrollen abgespeist werden. Wenn man der Klagen Christian Weises über diese Not gedenkt, so mufs man gestehen, dafs sich Gryphius sehr geschickt geholfen hat, nicht vom Standpunkt des Schulleiters, sondern von dem des Dichters ausgehend, der auf ein bestimmtes Material angewiesen war. Den Nebenrollen allzuviel zuzumuten ging nicht an. Drum läfst er sie wenig sprechen, fafst sie viel lieber zum Chor zusammen, und erreicht auf diese Weise wichtige künstlerische Wirkungen, die durch ein naturalistisches Sprechen der einzelnen nie sich hätten erreichen lassen. So wendet der Künstler den Zwang des Materiales zum Nutzen der künstlerischen Wirkung. Die Richter im „Leo" sprechen stets nur wenige Worte einzeln, zum Schlufs im Chor. Nur wenige der Verschworenen reden, an der entscheidenden Stelle fafst sie Gryphius zusammen: die Verschworenen alle („Leo" V, 3, V. 456). Die Trabanten sprechen meist chorisch, bei längeren Stellen allerdings wird ein einzelner das Wort nehmen [1]). Auch der Hofstaat der Catharina redet chorisch (IV, 5), ebenso die Jungfrauen der Julia. Die Behandlung dieser Klageszene ist sehr aufschlufsreich: Zunächst klagen einzelne aus dem Frauenzimmer in individueller gehaltenen Zeilen, nachher übernimmt die Stimme der Julia die Leitung und der Chor unterstützt sie nur in Responsorien Art. Ob in diesem Falle die Musik wohl schon helfend hinzutrat? Im „Piast" ist nämlich der Chor der Fürsten ganz nach Opernart als Ensemble benutzt (V. A.). Auch die beiden Engel singen ebenso wie die drei Diener am Ende ein regelrechtes Finale zusammen. Das Zusammensprechen zweier Personen verwendet Gryphius in der Gerichtsszene der „Dornrose" (S. 333, 335). Sind die direkten Anweisungen für die Deklamation auch nicht zahlreich, so hat der Dichter auf sie doch bewufst geachtet, und die ganze Skala von Farbe und Stärke ist in seinen Stücken verwandt.

[1]) „Leo" III, 2, V. 101 ff. wird einer sprechen. Das Original druckt stets *Trab.*

4. Das Spiel.

Requisiten und Kostüme kommen oft zu besonderer Bedeutung in Aufzügen und Prunkszenen, Vertooningen hat Gryphius zwar nur in der Überarbeitung des „Carl Stuart“ benutzt (V, 2). Auch sonst unterscheidet er sich vor allem von der Jesuitenbühne durch ein bewufstes Fernhalten von rein äufserlichen Effekten und Prunkszenen. Nur in dem Festschmaus mit den üblichen Vorführungen im „Piast“ hat er sich dem Brauch der Festspiele seiner Zeit genähert (S. 229). Die Ballette und Tänze am Schlufs der Komödien stehen eigentlich schon auf einem andern Blatt. Dabei weifs er durchaus die lebhafte Ensembleszene zu schätzen und bedeutsame Auftritte hat er stets mit Kraft zu gestalten gewufst, nur eben nie wie im Banden- oder Jesuitenstück aus blofser Effekthascherei, sondern als künstlerische Verkörperung von Höhepunkten der Handlung. Sehr geschickt bringt er die Massen in Bewegung, sei es gegeneinander oder häufiger im Gegenspiel zu einem einzelnen. Die Stellung des ganzen Bildes schwebt ihm bei der Niederschrift genau vor. Dahin gehören die Gerichtsszenen, die Audienzen und Hinrichtungen, endlich auch der versammelte Hof mit der Farce von Pyramus und Thisbe wie die Feier der Mannbarkeit des Ziemovit im „Piast“. Jedoch nicht nur in der Ruhe einer wirkungsvollen Gruppierung verwendet er Massenszenen, lebhafte Bewegung bringt er in sie. Zunächst bauen die Henker stumm den Holzstofs für Catharina auf; als sie die Märtyrerin endlich in die Flammen werfen wollen, hält sie Salome sich an die Herrin klammernd zunächst zurück; sie müssen sie erst von ihr losreifsen, bevor sie ihren Auftrag ganz erfüllen können (V, 2, V. 125 ff.). Ebenso reifsen die Henker den Sohn, der auf den Vater zutreten wollte, von Papinian weg (V, 3, V. 249). Im „Leo Armenius“ gelingt es dem Trabanten nicht gleich beim ersten Mal, Theodosia von der Leiche ihres Gemahls loszureifsen (V, 3, V. 433 ff.). Als Leo den Befehl gab, Michael zu fesseln, scheucht er sie zurück (51, 5, V. 473 ff.), ebenso wie es Lätus in der letzten Tragödie tut („Pap.“ III, 5, V. 410), und Bassian reifst sich von den ihn umringenden Dienern los (ebd. II, 3, V. 270 ff.). Mars wird in der „Majuma“ ohne Widerstand entwaffnet (S. 191). Kampfszenen auf die Bühne zu bringen, vermeidet Gryphius. Prügeleien,

immer als Ensembleszenen, geht er in den Komödien nicht aus dem Wege. *Sie fallen übereinander und schlagen einander zum guten Tiegen ab* („Horrib.“ V, 1, S. 161). Im „Peter Squentz“ gibt es deren sogar zwei, die der Dichter liebevoll beschrieben hat (S. 34, 44). Ungewöhnlicher ist es, wie die Pagen der alten Cyrille mitspielen. Sie schlagen ihr die Schaube ein, fahren ihr sogar in die Perrücke, reifsen ihr Geldtasche und Korb weg. Darauf schmieren sie sie *um und um mit Koth* („Horrib.“ II, 5, S. 96). Die schlimme Behandlung der Engel, auf die des Tyrannen Trabanten Hunde hetzen, gehört auch hierher („Piast“ S. 22). Die beiden kämpfenden Brüder mühen sich Julia und die Diener zu trennen („Pap.“ II, 3, V. 265). Als Sophia sich erstechen will, fallen ihr Cleander und die andern, die herbeigelaufen kommen, in die Arme („Horrib.“ S. 163). Als Crambe und der vierte Verschworene zusammengeraten wollen, halten sie die übrigen auseinander („Leo“ IV, 3, V. 199 ff.). In dem Zwischenspiel ähnlichen Chor des „Carl Stuart“ (IV. A.) versuchen die Ketzer die Religion zu haschen und als sie ihnen entschlüpft ist, streiten sie sich um ihr Kleid. Als der Bote mit der Schreckensbotschaft kommt, drängen sich die Anwesenden um ihn und sprechen mit ihm leise; das geht aus dem Text deutlich hervor, obwohl Gryphius in der ersten Tragödie sowas noch nicht durch eine besondere Szenenanweisung hervorhebt („Leo“ V, 1, V. 114). Stumme Handlung ersetzt überhaupt wirkungsvoll in diesen doch nur zuweilen von Text begleiteten Auftritten das Wort. Um Laetus an einem Selbstmordversuch zu hindern, nehmen ihm die Diener die Mordinstrumente fort („Pap.“ III, 5, V. 392 f.); die Jungfrauen bemühen sich um die ohnmächtige Theodosia („Leo“ V, 1, V. 59 ff.); von dem Trabanten wird der Raum durchsucht (ebd. III, 2, V. 92 ff.) und das Urteil verfafst (ebd. II, 2, V. 334); endlich bereiten die Henker alles zur Hinrichtung vor („Pap.“ V, 3, V. 342). Stumm wird von den Nachrichtern die Leiche Leos über die Bühne geschleift („Leo“ V, 3, V. 421); und *Plautia durch ihre Staatsjungfern den Leichen nachgetragen* („Pap.“ V, 4, V. 535). Trasullus ruft die Jungfrauen herein, die stumm des Geta Leiche hinaustragen („Pap.“ II, 5, V. 438). Der verlähmte Soldat *wird von den Waldgöttern erwischt und mit vielem Geschrey weggetragen* („Majuma“ III, 2, S. 194).

Auch die Bewegung der einzelnen Person ist mannigfach vom Dichter ausgenützt. Damit ist nicht notwendige Ortsveränderung gemeint, sondern solche Bewegung der Personen, die geradezu vom Dichter vorgeschrieben wird, sei es direkt in szenischen Anweisungen oder deutlich im Text, und die der Handlung dient. Wie wirkungsvoll prägt sich der mystische Zwang der Gespenstes in der Gestalt der Olympia aus in dem Folgen des Cardenio, der steht, wenn es Halt macht, und ihm folgt in die Richtung, die das Schicksal auserwählt hat (IV, 1, bes. V. 58). Mehrmals treten Personen auf, ohne sich zu bemerken, und gehen dann aufeinander zu, so die beiden feindlichen Bauern („Dornrose" S. 259) oder Piast auf die Engel (S. 218, V. 31 f.). Häufig tritt einer der Spieler von einem verdeckten Standort hervor und greift in die Handlung ein, etwa Sempronius aus seinem *angulus* (S. 76), oder Kornblume aus seinem geschützten Platz hinter dem Baum (S. 258), oder in den Trauerspielen. Recht gute Wirkung wird gelegentlich durch ein Zögern erreicht. Abbas hat dem Imanculi den Todesbefehl gegeben, zögernd geht dieser einige Schritte ab, der Schah ruft ihn zurück, heifst ihn wieder gehen, und zweimal wiederholt sich dasselbe Spiel („Cath." III, 2, V. 459 f.). Ins Scherzhafte gewendet kommt dieselbe Situation im „Peter Squentz" vor: Thisbe geht einige Schritte ab, kehrt um, geht und *kommt noch einmal zurücke* und endlich *Thisbe kehret wieder um* (S. 38). Das wird wohl ein alter Pickelhäringsscherz gewesen sein[1]), Cacciadiavolo und Daradiridatumtarides wollen erst vor der Katze fliehen, bleiben endlich doch („Horrib." S. 69). Cardenio leuchtet suchend in der Kirche umher (IV, 7, V. 327), die Trabanten suchen im Zimmer Leos nach der Vision (III, 2, V. 95). Plautia geht in stummer Verzweiflung von der einen Bahre zur andern („Pap." V, 4, V. 411). Der Arendator *stehet auf und gehet etlichmahl auff und nieder,* um sich das Urteil zu überlegen („Dornrose" S. 330, ähnlich David in den „Gibeonitern" S. 777). Zu komischer Wirkung ist dies verwendet im „Peter Squentz": Piramus *gehet etliche mahl stillschweigend auf und nieder, endlich fraget er*

[1]) Vgl. Creizenach, Schausp. d. engl. Kom. S. 97, 98; Holland, Schauspiele des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig S. 263 f. (Stuttgart 1855), ebenso bei Ayrer; vgl. Mauermann, Bühnenanweisungen im deutschen Drama bis 1700, S. 127 (Berlin 1911).

Peter Squentzen (S. 33). Ein Abgehen und Auftreten während der Szene ist bei Gryphius nicht selten sowohl in den Komödien wie in den Tragödien[1]). Meistens handelt es sich aber dann um untergeordnete Personen. Bei Gryphius ist das Auftreten einer wichtigen Person das Entscheidende. Das schlagendste Beispiel dafür bietet der „Papinian" (I, 3), wo die neue Szene erst mit dem Hervortreten der Plautia, die schon 20 Verse vorher horchend aufgetreten war, einsetzt. Dem Abgang einer Hauptperson folgt sehr oft noch ein paar Zeilen langer Monolog des zurückbleibenden Partners. Das Abgehen ist nie vorgeschrieben, stets deutlich aus dem Text ersichtlich. Als ungewöhnlich sei erwähnt, dafs der tote Marcellus während der Szene in seine Gruft zurückgeht („Card. IV, 7, V. 379). Dafs sich Personen verbergen ist verhältnismäfsig selten der Fall, in den Trauerspielen nur zwei Mal („Leo" I, 3, V. 249; „Cath." I, 7, V. 725). In der „Dornrose" verbirgt sich Kornblume und nachher sein Rival hinter einem Baum (S. 258, 286). Die Anweisungen aus dem „Schwermenden Schäfer" können Gryphius nicht zugerechnet werden. Das Auftreten wird bei besonderen Gelegenheiten extra bezeichnet und dann ist stets ein besonderer Zweck damit verbunden. *Themis steigt unter dem Klang der Trompeten auss den Wolken auff die Erden* („Pap." S. 550). *1. Diener kommt mit Hunden wieder zurücke* („Piast" S. 212), und im „Cardenio" führet die Zeit die Jahreszeiten ein und ab (III, S. 306). Eine heftigere Gangart wird der Handlung entsprechend zuweilen auch in den Tragödien gebraucht, wie etwa bei den Boten mit der Unglücksnachricht vom Tode Leos (V, 1) nie aber direkt vorgeschrieben. In den Komödien dagegen, wird ein Laufen öfter in den Bühnenanweisungen hinzugefügt: *Aschewedel fasset Dornrose mit Gewalt und wil mit ihr nach dem Pusche lauffen, sie wehret sich ...* (S. 291), *Kornblume laufft hinzu ...* (S. 292). *Er lauft und fällt über seinen Degen* („Squentz" S. 47). Flavia wird von dem für sein Gespenst angesehenen Sulpice umhergescheucht („Verl. Gesp." III, 7), und der Kirchendiener Cleon rennt bei Cardenios Eintritt aus der Kirche (IV, 7, V. 341). In höchstem Affekt stürzt sich Bassian auf seinen Bruder („Pap." II, 3, V. 262) und Theodosia auf die

---

[1]) Über „hinein" vgl. oben S. 329f.

vorbeigeschleifte Leiche Leos (V, 3, V. 421). Am Schlufs des lustigen Trauerspiels vom Pyramus steht der tote Held auf und *Thisbe springet ihm auf die Achseln, Piramus trägt sie mit hinweg* (S. 50). Im allgemeinen kann man sagen, in den Tragödien ist mehr die Ruhe gewahrt, nur an besonders affektvolle Stellen rege, selbst heftigste Bewegung gesetzt, wie sie die klassizistische Tradition Frankreichs nie geduldet hätte; die Deklamation scheint jedoch im ganzen eine gewisse Ruhe und die schweren gewählten Worte eine gemessene Würde, barockes Pathos auch in der Bewegung erfordert zu haben. Das Stehen wird also als das Übliche anzusehen gewesen sein. Wie die Bewegung wird ein Zustand der Ruhe zuweilen als effektvolle Unterstützung der Handlung verwendet. Plautia tritt im Hintergrunde unbemerkt auf und bleibt lauschend stehen („Pap." I, 2, V. 234 ff.) Das Gespenst geht von Cardenio gefolgt ein Stück über die Bühne, bleibt dann stehen (IV, 1, V. 59). Die Engel stehen lauschend vorn bei dem Tyrannen („Piast" S. 213). Dornrose auf den Streit der beiden Alten lauschend (S. 258 ff.) und Sempronius in besagtem angulus. Cölestine und Camille treten in die Haustür zurück, während Palladius vorn auftritt („Horrib." IV, 5 S. 132), und Cyrille spricht von der Tür aus ins Haus hinein (S. 76). Zu komischer Wirkung ausgenutzt ist ein Stillestehen in der „Dornrose", *Kornblume stehet wieder eine Weile und bedenkt sich* ... (S. 257), und im „Squentz" *Eine Person siehet eine ziemliche Weile durch das Loch nach der andern, biss sich Piramus zum ersten verleuret* (S. 38). Ein Niederknieen wird sehr häufig verwendet. Bei den Gerichts- und Audienzszenen ist ein Sitzen selbstverständlich, und wird daher nicht besonders vorgeschrieben. Aus dem Text geht auch hervor, dafs sich der wohl kleine Page Harpax zum Schiedsrichteramt zwischen die beiden Kämpfenden, die Maulhelden Horribili und Sempronius niedersetzt (S. 117). Auch der Arendator sitzt bei der komischen Gerichtsszene, steht nur auf, um sich das Urteil zu überlegen, *Er setzet sich wieder und führet fort* (S. 331). Bei der Beratung über das aufzuführende Stück bittet Peter Squentz auf *herumgesetzte Stühle* Platz zu nehmen (S. 11) und während der Aufführung sitzt er auf einem Schemel (S. 31). Das Aufstehen der Toten am Schlufs der Pyramusfarce war schon erwähnt (S. 44, 50).

Ein Fallen der Personen wird im „Squentz" zu komischer Wirkung benutzt. Thisbe fällt über ihren Liebsten (S. 48), Squentz durch die Bosheit eines Hofbedienten von seinem Schemel, der trunkene Stranfsky *fället über einen Hauffen* („Piast", V, 2, S. 229). Der Kniefall findet sich häufig; nur in den Komödien wird er vorgeschrieben (S. 162, 232, 334), in den Tragödien geht er aus dem Text hervor, so etwa bei der Hinrichtung König Karls (V, 3, V. 475 ff., ähnlich „Pap." V, 3. V. 343 ff.). Julia kniet vor den Söhnen, sie zu beschwichtigen (ebd. II, 3, V. 23). Abas sinkt vor Catharinas Geist in die Knie (V, 5, V. 428), und Cardenio kniet an der Kirchentür (IV, 7). Nur in den „Gibeonitern" findet sich die Anweisung: *Die Prinzessin und das Frauenzimmer fallen in die Knie* (S. 785). Trunkenheit verwendet Gryphius im „Horrib.": Florian *taumelt von der einen Seite zu der andern* (IV, 7, S. 136) und im „Piast" (S. 228): *Stransky taumelt und jauchzet.* Er fällt dann nieder. Einen sehr ernsten Grund hat sonst das Fallen: es ist das Zeichen des Todes. Nirgends finden sich genauere Vorschriften, wie sich der Dichter das vorstellte, aber aus der polemischen Tendenz des „Squentz" können wir doch die seinem Charakter wie seiner ganzen Kunstanschauung nach fast selbstverständliche Verwerfung ihrer wild übertreibenden Art ersehen. *Pyramus fället nieder, heulet eine Weile, verkehret die Augen im Kopffe und schweiget endlich* (S. 48). Auf ganz andere Weise mufs ein Carl Stuart, Papinian oder Lätus aus dem Leben geschieden sein, stoisch wie ihre Reden es sind, gemäfs der Weltanschauung ihres Schöpfers. Häufig bringt eine Ohnmacht die Personen zum Zusammensinken. Bei der Schreckensnachricht fällt Theodosia in Ohnmacht („Leo" V, 1, V. 58), Serene wird von der Folterung der Catharina ohnmächtig auf die Bühne getragen (V, 1, V. 24), im „Pap." bricht Julia im Leid um die Ermordung des Sohnes, Plautia über die Verhaftung und Hinrichtung von Sohn und Gemahl ohnmächtig zusammen (II, 4, IV, 5), wie Ritzpa über das Los ihrer Söhne („Gibeoniter" S. 775), im „Verl. Gesp." Chloris über den Tod des Geliebten (S. 285). Das alles steht deutlich genug im Text, so dafs dem Dichter keine direkte Vorschrift nötig erschien. Nicht so selbstverständlich war es im „Horrib.", als die Enttäuschung über den Brief Selene darniederwarf, dort setzt er die Anweisung auch

zu (S. 148). Einschlafen und Erwachen wird mehrmals verwendet. Schon in seiner ersten Tragödie schreibt Gryphius dies in einer Anmerkung vor, wie noch in seiner letzten, das konnte eben der Text als solcher nicht geben, da mufste zu solcher Ausflucht gegriffen werden („Leo“ III, 1 S. 73, V, 1 und „Pap.“ IV, S. 597). Im „Carl Stuart“ steht in der Szenenüberschrift der erweiternde Zusatz *auf dem Bette*, schlafend ist fortgelassen; das lag wohl schon darin (S. 381). Im „Verl. Gesp.“ heifst es: Chloris *setzet sich nider, liest und entschläft* (S. 273) und nachher *schlafend*, erwachend (S. 275).

Gestikulation.

Die protestantische wie die jesuitische Schulbühne legte auf sorgfältige Ausbildung ihrer Schüler in der dem Bildungsideal der Zeit entsprechenden gemessenen, manchmal wohl ins schwülstige entartende Gebärdensprache bedeutendes Gewicht. Die Bewegung konnte ja oft als Fortsetzung, ja als Ersatz des Wortes auftreten, allerdings häufiger und besser wird sie das vermögen, wenn sie sich mit der Gebärde vereinigt. Allzuviel scheint Gryphius im ganzen nicht vom stummen Spiel Gebrauch gemacht zu haben, dazu spielt doch das Wort noch eine viel zu grofse Rolle. Doch zeigt er sich auch in dieser Hinsicht nicht als klassizistischer Prinzipienreiter, sondern läfst der Geste ihre ergänzende Funktion. Während Bassian allein vorn seinen Monolog hält, treten die *Hoffe-Leute, so dem Kayser auffwarten, zu Papinianus und reden in der Stille mit ihm* (V, 3, V. 297). Während David vorn redet, bemühen sich die Jungfrauen um die ohnmächtige Ritzpa („Gibeoniter“ S. 775). *Kornblume redet mit seinem Vetter ingeheim* („Dornrose“ S. 335). An Polehs Spiel mit den stummen, ihm den Weg vertretenden Geistern sei erinnert („Carl Stuart“ V. 2, V. 242 ff.) und an die Beschwörung des Zauberers: nach diesem macht *er etlich fremde Zeichen und murmelt eine ziemliche Weise* („Leo“ IV, 2, S. 96). Hierher gehört endlich die komische Gestikulation der Thisbe: *sie will die Schaube wegwerffen, kann aber nicht, weil sie zu feste angebunden. Als sie endlich die Bänder zerissen, schlägt sie den Löwen um den Kopff und laufft davon schreyend* (S. 44). Das Verkleiden und das Ablegen des Pilgrimkostüms der Engel gehört endlich noch hierhin („Piast“ S. 209, 232).

Meistens allerdings hat die Gestikulation nicht solchen ergänzenden Eigenwert, sondern dient zur Illustrierung der Wortgruppen. Eine Mittelstellung nehmen die zeremoniellen Gesten ein. *Peter Squentz beginnet nach getaner altfränkischer Ehrerbietung sein traurig Lustspiel* (S. 28). In den Tragödien ist durchgehens diese zeremonielle Gebärdung als selbstverständlich vorausgesetzt. Sie mufs in den grofsen Gerichts- oder Audienzszenen eingetreten sein; oft können wir schliefsen, hier müssen sich die Spieler begrüfsen, aber keine Anweisung spricht davon. Eher könnte man aus dem Anstandsbrauch der Zeit auf die Bühne Rückschlüsse machen. Am Schlufs des „Verl. Gesp.“ scheinen sich die glücklichen Paare die Hand zu reichen oder zu umarmen. Zum Abschied vom toten Sulpice küfst Cornelia seine Hand, Chloris ihn auf den Mund („Verl. Gesp.“ II, 6, V. 354, 366). Wie sich Bonosus und Palladius, oder dieser Coelestine begrüfsen, können wir nicht aus dem Text feststellen. Daradiri und Horribili komplimentieren sich, wer zuerst gegen Dionys vorgehen soll (S. 158). Im „Squentz“ ist dies wieder ins Komische gewendet: *die andern nehmen alle mit allerhand Cerimonien von einander ihren Abschied; Pickelhäring aber und Peter Squentz nöthigen einander voranzugehen; so bald aber Squentz vorantreten wil, zeucht ihn Pickelhäring zurück, und laufft selbst voran* (S. 20). Aus der Verdrehung ins Komische kann man zurückschliefsen, dafs den hohen Standespersonen stets mit zeremoniellen Gesten genaht wurde, verlangt doch der Arendator, dafs Cuntz *einen Knickerling mit einem Sequenz* mache (S. 320). Die Galanterie kommt mit einem Handkufs zu ihrem Recht („Horrib.“ VI, 5, S. 134). Am Schlufs des „Horrib.“ wünschen die andern einander allerseits Glücke (S. 163), und am Schlufs der „Dornrose“ reichen sich die Hände die beiden streitenden Bauern als Zeichen der Versöhnung und Salome und Aschewedel als Verlobte (S. 335). Auch das Zeichen des Kreuzes, das Cyrille öfter schlägt, gehört hierhin (S. 140, 144). Die Gebärde des Schwurs wird in den Tragödien öfter gebraucht und ist aus dem Text zu erschliefsen („Leo“ S. 24, „Stuart“ S. 470, „Pap.“ S. 606). Ähnlich feierhaft wird das Verfassen und Verlesen des Urteils in den erwähnten Gerichtsversammlungen vor sich gegangen sein. Eine grofse Feier, die einzige bei Gryphius, wird durch eine ganze Reihe

von Anweisungen im „Piast“ beschrieben (S. 224 ff.) Offensichtlich vermeidet der Dichter alle blofs theatralische Zutat; ebenso wie grofse, prunkhafte Aufzüge auch allzuviel Zeremonielles. Als Kind seiner Zeit schliefst er es nicht aus, will es jedoch auf das Notwendige beschränkt wissen. Also auch hier ist wohl bewufste Absicht zu suchen, bewufstes Künstlertum, gezügeltes Barock.

Ähnliches gilt von den Gesten der Affekte. Die aufgeregten Gebärden verführten so leicht, in den Schwulst zu verfallen. Das war ja auch der Fall bei den durchschnittlichen Leistungen der Wandertruppen, obwohl auch deren Niveau für gewöhnlich noch stark unterschätzt wird. Gryphius scheute vor grofsen Affekten keineswegs zurück; sie gehören zum Stil der Stücke, zu seinen Zentnerworten. Die Rhetorik zeigt oft genug eine Steigerung auch der begleitenden Gesten an (z. B. „Cath.“ II, 3, V. 195—203, dann wohl decrescendo). Der Liebesmonolog des Chach Abas steigert sich von Strophe zu Strophe zu wildester Leidenschaft, bis zur Raserei, die ihn die Geliebte zu töten verführt (S. 211 f.). Meist zwar können wir nur den allgemeinen Zustand der Person aus dem Texte entnehmen, zuweilen aber gibt dieser selber eine Beschreibung der Symptome. So beschreibt Lätus die Rachwut der Julia („Pap.“ III, 7): *schau wie die Lippe zittert* (V. 593), *wie Arm und Hand erbeb' und Knie und Fuss sich reg!* (V. 595) *wie hitzig sich die Brust auff kurtze Lufft beweg!* (V. 596). Zum Schlufs dieser wilden Racheszene setzt Julia dem getöteten Intriganten den Fufs auf den Kopf (V. 638). Selbst im Lustspiel sind die Personen von jener der ganzen Zeit eigentümlichen leichten Reizbarkeit, die sofort aufbraust. *Dionysius nimmt beyden (Maulhelden) die Degen und schlägt sie darmit um die Köpffe* („Horrib.“ S. 158). Auch der Arendator wird leicht zornig („Dornrose“ S. 323). Der Tyrann Popiel wirft die Bittschriften wütend ins Feuer („Piast“ II, S. 215). In der Erregung unterbrechen die Sprecher öfter einander. Selten hat die Freude Schuld an heftiger Gestikulation, nur der Salome merkt man an den Worten diese Art der Erregung an („Cath.“ IV, 2, V 72). Meist ist es Schreck, der auf Sprache wie Gebärden wirkt. Papias stammelt vor Schrecken und wird dem durch Mimik nachgeholfen haben („Leo“ III, 5, V. 301), der Oberpriester bringt keuchend die Nachricht von

Leos Ermordung (V, 1, V. 57). Salome läuft verzweifelt umher („Cath.“ I, 3, V. 204), und die Frauen klammern sich verzweifelt an Catharina, als sie zum Tode geführt werden soll (IV, 5, V. 395 f.) Celinde *reisst* aus Liebesgram *die Seiten von der Lauten* (II, 1, V. 24), *und wirft sie von sich,* macht nachher wie Sophia einen Selbstmordversuch. In der Erregung darüber, schuldlos zum Tode verurteilt zu werden, reifst Michael sein Kleid auf („Leo“ 55, 6, V. 565). Dasselbe tut Julia aus Schmerz über den Tod des Sohnes („Pap.“ II, 3, V. 265) und der greise Vater des Papinian rauft sich die weifsen Haare über die Hinrichtung von Sohn und Enkel (V, 4, V. 420 ff.). In höchster Verzweiflung wirft Abas sein Zepter fort und kniet mit gewundenen Händen (V, 5, V. 411). Michael sinkt für sein Leben bittend vor Leo in die Knie (II, 3, V. 381), des Fairfax Gemahlin bittet fufsfällig ihren Gemahl für König Karl (I, 1, V. 206, 211), betend vor dem letzten Gang kniet Catharina im Gebet (IV, 4, V. 268). Die Geste des Gebets in schicksalsschweren Momenten kehrt bei Gryphius ja öfter wieder, die alte Salome stellt sich, als ob sie betete („Dornrose“ S. 307). Verzweifelt flehen die Frauen für die Gibeoniter: *beyde Prinzessinnen ergreiffen den König bey den Kleidern* (S. 775). Um Verzeihung bittend, fällt Cardenio vor Olympia auf die Knie (V, 2, V. 88). Papinian bebt, als sein Sohn zum Tode geführt wird (V, 3, V. 245). Furcht und Schrecken wird oft als von Beben und Angstschweifs begleitet geschildert („Leo“ III, 3, V. 117; „Horrib.“ S. 69). Bei allzu grofsem Leid versagt der Körper ganz, die viel verwendete Ohnmacht tritt ein. Oder der Schmerz zerstört den Geist überhaupt und die Person wird wahnsinnig. Theodosia küfst zum mindesten den Toten, Genaueres besagt der Text nicht (S. 128). Von Ritzpa erwähnt Gryphius irres Lachen und seltsame Gebärden (S. 794), und Bassian hat wie sie alle Visionen (S. 612, V. 357). Genau schildern szenische Anweisungen den Wahnsinn des Poleh („Carl Stuart“ S. 455): *kommt rasend mit halb zurissenen Kleidern und einem Stock in der Hand auf den Schau-Platz gelaufen. Er schlägt auf die Brust. Er stellet sich als höret er etwas von fern. Er geberdet sich mit dem Stock als mit einer Trompeten. Als mit einem Feuerrohr.* Piast *stehet eine lange Weile bestürzt, gebärdet sich als entzückt und verwundert* ...

(S. 232), als die Engel sich in erster Gestalt ihm gezeigt und mit der Prophezeiung entschwanden. Tränenreicher Abschiedsschmerz äufsert sich in Umarmung, auch die Gattenliebe der Gemahlin des Fairfax („Stuart" I, 2, V. 63). Die Geste der Verwunderung wird in den Komödien in der üblichen Weise umschrieben: *kratzt sich im Kopf* („Squentz" S. 24, 29), *krimmet sich in dem Haubte* („Dornrose" S. 331). So finden sich mehr noch im Texte als in den Bühnenanweisungen aller Stücke symptomatische Anweisungen über die Darstellung der Affekte. Weniger vermögen uns allgemeine Mitteilungen darüber zu sagen, die Gryphius nie in Anmerkungen setzt, sind sie doch dort wirklich nicht am Platze, sondern nur epische Zusätze, die im Text stecken sollten. Catharina fühlt sich plötzlich bedrückt (IV, 2, V. 75f.), Plautia ist gebrochen („Pap." IV, 4, V. 200), Papinian steht über die Anklage verwirrt und starr (V, 3, V. 179). Bestürzt bezeichnet öfter den Seelenzustand („Leo" V, 2, V. 298; „Stuart" I, 1, V. 98). Palladius ist von Bonosus' Worten über Selene getroffen; *man merkt es aus allen seinen Geberden* („Horrib." S. 125). Dem Dichter eignet also eine genaue Kenntnis der Gesten, mit denen Seelenzustände zu malen sind. Das mag wohl eine Mitgift der Schule sein, die ja damals auf gewandtes Auftreten im Theater achtete, es mag auch spätere lebendige Beobachtung sein, jedenfalls hat Gryphius die Gebärden als ein wichtiges Hilfsmittel des Dramatikers nicht vernachlässigt, und selbst eine genaue Anschauung bei Schreiben davon gehabt. Die Beziehungen zur zeitgenössischen Tradition sind nicht zu verkennen, nicht allein in der bezeichnenden komischen Geste der Verlegenheit, sich am Kopfe zu krauen, auch die wilden Wahnsinnsauftritte finden sich sonst wieder. Immer mufs aber hervorgehoben werden, dafs aller Schwung und Überreichtum bei ihm stets einer künstlerischen Absicht dienen, einen Höhepunkt illustrieren helfen, er blofse Effekthascherei vermeidet.

Es bleibt noch eine Gruppe von Gesten zu betrachten, die zwar viel häufiger als die eben besprochenen vorkommen, aber bei weitem nicht ihre Wichtigkeit besitzen. Sie sind mit der Handlung als Bewegung enger verbunden, oft selbstverständlich, selten daher vorgeschrieben. Sie haben zur Ergänzung des Bildes von den schauspielerischen Qualitäten der

Stücke des Andreas Gryphius nicht zu unterschätzende Bedeutung.

Die Gebärde des Gebens begleitet viele Worte; da wird ein Brief übergeben oder ein Kleinod. Diese blofs begleitende Geste bekommt individuellere Färbung und Bedeutsamkeit durch differenziertere Ausmalung. Lysander reicht Cardenio die Hand zur Vergebung (V, 2, V. 103), zur Versicherung ihres Versprechens reichen Fairfax der Gemahlin („Stuart“ I, 1, V. 232) und Sempronius der Cyrille („Horrib.“ S. 161) die Hand. Ganz ungewöhnlich ist die Verwendung des Hinhaltens, wenn Aschewedel der Dornrose den Zaubermantel zum Riechen entgegenhält (S. 290). Das Schenken ist oft verwendet. Daradiri hängt der Selene seine goldene Kette um den Hals (S. 105), Popiel die seine dem siegreichen Feldherrn („Piast“ S. 214). Carl und Catharina verschenken ihre Kleinodien als Andenken. Celinde legt nach ihrer Bekehrung ihren Schmuck ab (V, 2, V. 353). Dem königlichen Märtyrer wird vor dem Todesstreiche ein Tuch gereicht, sein Haupt damit zu bedecken (V, 3, V. 418). Sempronius und nachher Cölestine geben der Cyrille Geld („Horrib.“ S. 81, 94), wie in der „Dornrose“ Kornblume der Salome (S. 310). In der „Catharina“ setzen die Diener Geschenke des Schah auf den Tisch des Gesandten (V, 4). Cardenio bietet dem Gespenst in der Gestalt der Olympia seinen Degen, ihn zu töten (IV, 1, V. 68). Der zweite Rat bringt dem Tyrannen Haupt und Hand des Feindes und legt sie ihm zu Füssen („Piast“ II, V. 31). Die oft überbrachten Briefe langen die Boten öfter aus dem Ärmel (z. B. „Horrib.“ S. 95). Lollinger zieht einen Kalender heraus und Squentz *suchet eine lange Weile den Zettel; als er ihn zuletzt in dem linken Ärmel funden, da setzt er die Prille auf und siehet aufs Papier* ... (S. 29). Ob wirklich die Diener das Kleid des Lätus aufrissen und ihm das Herz aus der Brust zu reifsen vortäuschten, ist ungewifs („Pap.“ III, 7, V. 623 ff.). Die heftige Bewegung des Fortwerfens läfst sich öfter aus dem Text entnehmen. Catharina wirft die entblätterte Rose, Schah Abas sein Szepter fort (I, 5, V. 317; V, 5, V. 418). Cardenio wirft die Liebesandenken ins Feuer und sein Schwert wirft er voll Reue von sich, als er vor Olympie und ihrem Manne um Verzeihung flehend kniet (III, 3, V. 149 ff.; V, 2, V. 89). Sulpice

schmeist die Citronat weg („Verl. Gesp.“ II, 6, S. 283). Die Gesten des Nehmens sind weniger eigenartig gewendet. Die Knieenden werden meist aufgehoben, der Wahrsagegeist hebt die ihm zugeworfenen Gegenstände auf und der Junge des Zauberers räumt die für die Beschwörung notwendigen Requisiten fort („Leo“ IV, 2, V. 140). Für die Handlung wichtig ist die szenische Anweisung „monstrat manus, monstrat praecinctorium“ („Squentz“ S. 42). Cyrille zeigt der Cölestine die Spitzen („Horrib.“ II, 5, S. 93). Peter Squentz und die alte Cyrille setzen sich ihre Brillen auf (S. 92). Sulpice und Fabrice durchsuchen die gezuckerten Früchte und ziehen einen Brief heraus („Verl. Gesp.“ S. 252). Sehr häufig sind Gebärden des Kampfes. *Zeucht den Degen aus* findet sich öfter als Szenenanweisung. Sehr oft folgt diese Geste aus dem Text. Horribili macht *Positur* und Daradiri *läuft an* (S. 156). Das Gespenst des Michael macht auf des Geistes Geheifs wohl die Gebärde des Zustofsens gegen den träumenden Leo (III, 2, V. 91), ebenso tut es der Geist des Severus („Pap.“ S. 519). Das Gespenst zielt auf Cardenio (IV, 5, V. 217). Die Rasereien schmieden auf der Bühne den Dolch gegen Bassian (S. 597). Ungewöhnlich ist auch die Anweisung: *Cardenio zündet ein Feuer an* (III, 3, S. 305). Ein Klopfen wird teils vorgeschrieben (z. B. „Leo“ IV, 3, V. 227). Sulpice winkt seinem Diener (S. 251). Das Spielen auf einer Laute sei an dieser Stelle nochmals erwähnt. Die vielen Briefe und anderen Schriftstücke werden sämtlich gelesen. Aus dem Wortlaut kann man öfters das Öffnen sogar entnehmen („Horrib.“ S. 98 f.). Cöleste liest den Brief des Sempronius mit seinem Kauderwelsch vor, Sulpice den seiner Geliebten (S. 253), der Marschall das Verzeichnis der Stücke des Peter Squentz. Ein stummes Lesen ist die Regel. Nicht minder zahlreich ist das Schreiben verwendet; im „Leo“ wird das Urteil während der Handlung verfafst und wohl vom ersten Richter auch verlesen (S. 57). Peter Squentz *schreibet mit Kreide* auf die Bühne (S. 53). Ganz ungewöhnlich ist das Wahrsagen aus der Hand der alten Salome („Dornrose“ III, S. 312). Drastisch sind die Gebärden, als Thisbe dem Pyramus den Pfeil des Liebesgottes aus dem Hintern zieht (S. 36). Der Verschworene mufs bei der Beschwörung des Wahrsagegeistes seinen linken Fufs entblöfsen („Leo“ IV, 2,

V. 38). Trasullus wischt das Blut von dem Leichnam des Geta („Pap." II, 5, V. 436). Karl Stuart streicht die Locken auf die Seite und steckt die Flechten vor der Hinrichtung auf (V, 3, V. 423 f.).

Geste und Mimik verbinden sich zur Ausmalung der Seelenzustände. Konnte das Lachen auch durch den Laut unterstützt werden, so ist die Gesichtsmimik dabei doch von wesentlichem Belang, ja des Pickelhäring ansteckendes, dummes Lachen beruht vor allem auf der begleitenden Mimik. Das Lachen wird in dieser Richtung bei Gryphius ziemlich selten verwendet (Lustsp. S. 49). Schadenfroh lachen die Diener des Popiel („Piast" I, 2, V. 73, 98), und über einen Witz Cölestina und Camilla („Horrib." S. 88). Auch nur teilweise ist die Gesichtsmimik beteiligt beim Küssen. Gryphius bevorzugt den Abschiedskufs, selten ist die Galanterie der Anlafs (Lustsp. S. 48, 248). Der Priester küfst das verbrannte Haupt der Catharina (V, 4, V. 226) und Hewlet das Todesurteil und das Beil („Stuart" III, 2, V. 81). Sozusagen papierene Mimik ist die Schilderung der Aufregung, dafs die Wangen der Julia *jetzt blafs, jetzt roth* werden sollen („Pap." III, 7, V. 591). Wohlweislich hat sich Gryphius gehütet, solch eine Unmöglichkeit in eine szenische Anweisung zu setzen. Etwas anderes ist es mit den viel verwendeten Tränen. Da bietet die Gebärde ausreichende Möglichkeit, das salzige Naturprodukt zu ersetzen. Zuweilen, aber in komischer Absicht, tritt auch der Ton noch helfend hinzu: *Cyrille heulende* („Horrib." S. 97). Geredet wird von den *bethränten Wangen* genug.

Nur die Gesichtsmimik wird in einer Reihe von Fällen zur Illustrierung der Handlung herangezogen. Der Julia *weinend Angesicht* mag noch papieren, episch-beschreibend gemeint sein („Pap." III, 7, V. 528). Aber von des Fairfax *sorgenvollem Gesicht* mufs etwas zu erkennen gewesen sein (zu III, 4 aus IV, 5, V. 283). Das Leid hat Julias Gesicht *versteinert* und *starrend* gemacht („Pap." II, 5, V. 411, 445). Neben solchen allgemeinen psychologischen Angaben, die leicht ins blofs Literarische sich verlaufen, stehen die wertvolleren symptomatischen Anweisungen. Sie betreffen hauptsächlich den ausdrucksvollsten Teil des Kopfes, das Auge. Eugenia schliefst dem toten Enkel die gebrochenen Augen. Lätus schliefst

während der Marter die seinen und neigt wohl auch das Haupt („Pap." III, 7, V. 600). Die rohe, übertreibende Art der niedrigen Schauspielerbanden verhöhnend, schreibt Gryphius für den sterbenden Pyramus vor: verkehret die Augen im Kopfe („Squentz" S. 48). Den Affekt durch die Intensität des Blickes ausdrücken zu lassen, verwendet er durch Beschreibung einer zuschauenden Person, also in indirekter Anweisung. Julia *blickert wild* („Pap." III, 7, V. 588), die greise Eugenia *starrt müde* im Leid um den Tod von Sohn und Enkel (ebd. V, 4, V. 419), vor Entsetzen starren der Celinde die Augen (II, 2, V. 165). Die Richtung des Blickes ist durch einige Bühnenanweisungen direkt festgelegt. Die beiden bäurischen Kampfhähne stehen und sehen einander eine ziemliche Weile betrübt an („Dornrose" S. 332), Chloris und die Mutter sehen einander *als erstarret* eine Zeitlang an („Verl. Gesp." S. 278). Wenn Cardenio die Gegenstände, bevor er sie verbrennt, noch mal ansieht, oder Papinian das Haupt des Kindes, oder Cölestine sich von der Cyrille die Spitzen zeigen läfst, so ist dabei die Richtung des Blickes das Entscheidende. Jene beiden Anweisungen über das einander Ansehen verwenden zugleich die Dauer des Blickes zur Bezeichnung des Affektes.

Das wären die Arten, wie Gryphius die Gebärdensprache des Schauspielers in den Dienst seiner Dichtungen stellt. Wieder empfangen wir die Lehre, aus dem blofsen Bilde des Textes nicht uns zu voreiligen Schlüssen verleiten zu lassen. Die verhältnismäfsig geringe Zahl der Anweisungen besagt noch gar nichts über die theatralischen Anlagen des Verfassers. Ein gewisser Fortschritt läfst sich insofern in den Stücken erkennen, als in den späteren häufiger szenische Anweisungen eingefügt sind. Bemerkenswert ist, dafs Gryphius nur echte Bühnenanweisungen gibt, von rein epischen, in den Roman gehörenden sich ganz frei gehalten hat. Wenn er etwas zusetzt, so folgt das aus der Eigenart des Dramas als solchem, und dient zur Verdeutlichung der Handlung. Was die Gestikulation an sich betrifft, so hält sich der Dichter nicht ohne Absicht von dem Schwulst der Wandertruppen, aber auch von der Geziertheit und Marionettenhaftigkeit der Opernbühne fern. Das war ja auch das Bestreben der Jesuiten. Aber trotzdem darf man nicht behaupten wollen, Gryphius folge

ihrem Ideal. Sie hatten doch nur das Bildungsideal der Zeit aufgenommen, es ein wenig sich angeglichen. Die in jener Epoche emporkommende Schicht der Gebildeten hatte eben ein bestimmtes Bild vom Benehmen des Weltmannes, auf das die Schule vorzubereiten hatte. Das wird auch Gryphius übernommen haben; er hat es im Sinne eines geklärten Barockes verwendet. Den Reichtum der Nüanzen der besten Jesuitenbühnen hat er nicht zum Vorbild genommen, so weit er auch von Plumpheit sich fernhält. Die Wichtigkeit der Gestikulation war ihm nicht verborgen; er hat für sie von Anfang an ein scharf beobachtendes Auge; aber er übertreibt nicht und bleibt einfacher. Das Entscheidende wird nicht die eine oder andere interessante Einzelheit, sondern das Ganze des Kunstwerkes. Das eben unterscheidet seine Dramen von den bloſsen Theaterstücken der Jesuiten.

Zwanzigstes Kapitel.

Ergebnisse.

In dunkeln Nebel waren wir mutig hineingesteuert. Unsere Hoffnung hat uns nicht getrogen. Immer greifbarer lichteten sich die verhangenen Umrisse und nun wir trotz allen Klippen glücklich das Gestade erreicht haben, dürfen wir nicht unzufrieden auf die Mühen des Suchens zurückblicken. Was ist denn der Ertrag, den wir heimbringen?

Das Entscheidende war zweifellos die Befragung der Stücke selbst. Wonach wir fragen wollten, mufsten wir uns genau vorher überlegen; das war der Zweck des ersten Teiles dieses Buches. Er zeigte, wie es in der Zeit unseres Gryphius um das Theaterwesen bestellt war, nicht in Deutschland im verschwommenen Allgemeinen, sondern gerade dort, wohin ihn sein stark bewegtes Leben führte. Alles gärte damals, war in statu nascendi. In Italien bewahrte die commedia dell' arte noch das primitive Podium mit den Vorhängen hinten; Callots Stiche zeigen denselben Bühnentypus wie 150 Jahre vorher die Illustration der Terenzausgaben. Die Jesuiten in Paris und Rom hatten die ererbte Simultanbühne des Mittelalters mit der Neuerrungenschaft der Kulissenbühne zu jenem Übergangstypus verschmolzen, den wir in Oberammergau heute noch sehen. Daneben spielten ihre intimeren Schulaufführungen in der Aula bereits auf ganz moderner Kulissenbühne. Diese machten sich die Höfe schnell zu eigen, sei es, als kleinere Saalbühne oder als grosse Verwandlungsbühne für die welsche Prunkoper. Durch ihren engen Zusammenhang mit den zahlreichen kleinen Höfen, dazu unter dem Drucke des Daseinskampfes gegenüber dem jesuitischen Konkurrenten wurden die protestantischen Gymnasien zu einem ähnlichen Typus hingezogen. Allmählich trugen

sogar die Städte, denen Volksfest mit Theaterspiel vom Mittelalter her liebe Gewohnheit war, dem Drang zur neuen Art Rechnung durch einen bescheidenen Fundus der gebräuchlichsten Dekorationen, die für Schul- oder Bandenaufführungen etwa im Saal des Rathauses bereitstanden. So besafs die Zeit ein reges Theaterleben. Die Dichter allerdings — geht die Sage — standen aus fremdländischem Bildungsdünkel abseits der Wirklichkeit. Dem flüchtigen Blicke leuchtet das ein, denn in der Tat bietet das Drama Gryphs schon äusserlich einen so neuartigen Anblick, etwa Heinrich Julius gegenüber, sind seine literarischen Zusammenhänge mit Seneca, Vondel, den Jesuiten unbestreitbar, dafs eben dieselbe äusserliche Nachahmung wesensfremder Formen vorzuliegen scheint, wie wir sie aus der Lyrik kennen, man denke an die Handhabung der Sonettform.

Warum jedoch streut dieser Gelehrtenpoet szenische Anweisungen in seine Stücke und zwar in steigendem Mafse? Eine einzige nur besafs der erste Druck (1650; Widmung 1646); die 3. Auflage setzt (1663) eine längere zweite (S. 74) dazu. In derselben Ausgabe wird auch die „Catharina“ durch fünf hinzukommende Bühnenanweisungen auf sechs gehoben; der „Cardenio“ (1657) wird gleich mit zehn, der „Papinian“ (1659) mit acht ausgestattet; die Erweiterung des „Carl Stuart“ (1663) bringt zu der einen alten sogar siebzehn neue. Die Übertragung des Jesuitenstückes macht von den Randbemerkungen des Originals vier zu szenischen Anweisungen (1657), während die achtzehn der „Gibeoniter“ sämtlich Zusatz des Übersetzers sind. Denn entsprechend der antiken Überlieferung vermied sie Vondel wie ja auch die Humanisten des 16. Jahrh.; die französische haute tragédie war ebenfalls höchst sparsam mit ihnen. So hat der grosse Pierre Corneille in seinem Märtyrerdrama „Théodore“ (1645) 14, von den 28 des „Héraclius“ sind nicht wenige erst nach 1663 zugesetzt[1]). Die „Thébaïde“ des Racine besitzt neun und selbst der Schauspieler Molière stattet seinen 1666 zuerst aufgeführten „Misantrope“ nur mit 16 aus. Von dem Überreichtum an lang ausmalenden Anweisungen über Dekoration,

[1]) Nach der kritischen Ausgabe von Marty-Laveaux (Paris 1862) Bd. 5. Übrigens übersetzte Kormart den Héraclius neben dem Polyeucte.

Effekte, Mimik in seinen Maschinenstücken hält sich sogar Thomas Corneille in seinen Tragödien ganz frei; seine racinisierende „Ariane“ (Paris 1678) zeigte mir keine einzige. So folgen die 66 Bühnenanweisungen in den Trauerspielen Gryphs jedenfalls keiner literarischen Tradition. Weit eher wäre das bei seinen Lustspielen denkbar. Denn wenn der „Schwermende Schäfer“ (1660 aufgeführt) trotz einer gewissen Freiheit der Vorlage gegenüber mit 57 Bemerkungen dem Original nahekommt, so ist bei den selbständigen Komödien Gryphs ein reichlicheres Mafs solcher Anweisungen überall zu spüren. Das „verliebte Gespenst“ hat 35, die „Dornrose“ 27, der „Peter Squentz“ 28, die „Majuma“ 3. Wieviel reicher ist die Oper „Piast“ mit 23 auf 24 Seiten ausgestattet gegen den „Horribilicribrifax“ mit 24 auf 97 Seiten. Nur ein *solo* gehört der „Balia“, die andern 9 hat Gryphius hinzugefügt. Im ganzen zählen seine Lustspiele 207 szenische Bemerkungen.

Gryphius bleibt doch immer Dichter und so ist auch aus der rein künstlerischen Absicht und Haltung seiner Stücke solch grofser Unterschied wie 66 zu 207 erklärlich. Während die Tragödie auf dem Gehalt basiert, das Wort als solches sein Träger ist und innerliche Handlung mit begreift, ist es beim Lust- und gar beim Singspiel lediglich Vehikel, Situationen und Bewegungen sind selbständiger; die Steggreifkomödie mit der absoluten Tyrannis des Schauspielers repräsentiert das rein theaterhafte Extrem dieser Artung. Drum wird der berufene Dichter aus sich heraus auf diese, eben nur durch Szenenanweisung zu verdeutlichende Ausdrucksweise angewiesen sein. Dazu kommt jedoch, dass seit dem Ende des 16. Jahrh. in einigen Dramen sich das nahe Verhältnis zur wirklichen Bühne in zahlreicheren und theatralischen szenischen Bemerkungen geltend macht; es sind die „Speculum-Dramen“ Ringwaldts (1590), des Erzherzog Ferdinand II. (1584) und des Holonius „Somnium vitae humanae“ (1605)[1]. Wie die Stücke der Wanderbühne sparen auch andere nicht, deren Dramen wirklich aufgeführt wurden. Rists „Friede wünschendes Teutschland“ (1647) war ja direkt auf Wunsch Gärtners für seine

[1]) Mauermann, Die Bühnenanweisungen im deutschen Drama bis 1700, S. 80. Leider fehlt neben manchem andern jede Zahlangabe noch gar Prozentberechnung für die einzelnen Stücke und Arten der Vorschriften.

Vorstellungen verfafst, so wundern uns die 181 Anweisungen ebensowenig wie die 193 in Christian Weises „Masaniello“ (1683). Es bildet sich also wohl aus der Berührung mit der wirklichen Bühne die Tradition der Szenenanweisungen über Gottsched zu Lessing, dessen „Miss Sara Sampson“ 138 Anweisungen hat, zu Schiller mit 218 in der „Maria Stuart“. Lohenstein dagegen verschmäht sie häufig ganz, seine „Sophonisbe“ hat nur zwei unbedingt notwendige zum Reyhen am Ende der zweiten Abhandlung. Gryphius steht demnach in der Mitte zwischen beiden Möglichkeiten. Ertragreich läfst sich diese Tatsache erst ausdeuten, wenn wir genauer wissen, was die Anweisungen enthalten. Denn an und für sich ist ihre blofse Existenz durchaus nicht beweisend für die Bühnenmäfsigkeit eines Stückes. Auch der Epiker sieht Bewegung, Mimik, Kostüm seiner Gestalten sowie ihr Milieu greifbar vor sich und hat die Neigung, dem Leser davon mitzuteilen. Stilistisch sind die recht langen Dekorationsbeschreibungen eines Thomas Corneille, etwa zur „Circé, tragédie ornée de machines, des changements de théâtre et de musique“, durchaus romanhaft und in ihrer Genauigkeit für das wirkliche Theater nicht bindend. Nur die Konkretheit der Vorstellungsgabe des Dichters dürfte aus solcher entnommen werden, nicht aber die Rücksicht auf das Theater. Diesen nahe stehen alle Angaben, die eigentlich für den Leser da sind, um seiner ungelenken Phantasie nachzuhelfen. Zu wem etwas gesprochen wird, kann manchmal dem romanmäfsig jagenden Leser im Augenblick dunkel sein; dem nacherlebenden Schauspieler kaum. Den gröfsten Teil der Anmerkungen in der haute tragédie nehmen gerade diese unnötigen „à Chimène“ u. ä. ein. Regieanweisung ist die echte szenische Bemerkung. Am häufigsten sind solche über das Spiel, wobei immer zu beachten bleibt, dafs der Schauspieler als schaffender Künster allzu viele und eingehende Wünsche des Dichters störend empfindet. Bei Rist sind es 101 von 181, bei Chr. Weise 90 von 193; in Gryphs Tragödien 23 von 66, in den Komödien 97 von 207. Einige über die Stimme könnten noch dazu genommen werden. Es mag, wie gesagt, der aus dem Gehalt folgende Stil der Tragödie sein, dafs nur ein Drittel dem Schauspieler eingeräumt wird. Mehr bekommt der Regisseur mit den Angaben über Auftreten und

Abgehen der Personen. Nun pflegte Gryphius ja mit dem Auftreten neuer handelnder Personen eine neue Szene anfangen zu lassen, daher der terminus „Eingang“, sodafs direkte Angaben nur bei besonders gearteten, effektvollen „An“, seltener beim „Ab“ sich finden[1]). Nur in der „Catharina“ (S. 241) findet sich einmal das trockene „tritt ab“. Sonst wird besonders das Kommen und Verschwinden von Geistern vorgeschrieben. Dem Erscheinen des Geistes ist die erste Bühnenanweisung des „Leo“ gewidmet, sogleich in höchst theatertechnischer Art (S. 74), dem Verschwinden eines anderen Geistes (S. 109) die zweite, zugesetzte. Ebenso ist es in der „Catharina“ (250 und 251), die den vier Vorschriften über Auf- und Abtreten nur eine mimische gegenüberstellt. Dieses zweite Stück ist aber noch in weiterer Hinsicht ausgezeichnet. Es wird durch eine längere Ausmalung der Dekoration für den Prolog der Ewigkeit (S. 149) eröffnet. Dem entspricht im folgenden der Brauch, in die Szenenüberschrift die Angabe des Ortes zu setzen und zwar keine romanhafte, sondern eine rein regisseurhafte: *der Schauplatz verändert sich in einen Lust-Garten, der Schauplatz bildet ab den königlichen Verhör-Saal* u. ä., der „Cardenio“ behält diesen Brauch bei, der dann auch von Lohenstein übernommen wird, „Carl Stuart“ ist wieder ohne Angaben, dem „Papinian“ sind sie hinten in den Anmerkungen (S. 635 f.) zugefügt. Daraus hatte sich uns der Grundtypus von Gryphs Bühne ergeben als Verwandlungsbühne mit guter szenischer Ausstattung. Von der ersten bis zur letzten Tragödie blieb diese Vorstellung ihm beständig, und es lag doch die Verlockung zu anderer Art nahe, in Lust- und Singspiel hat er ja andere Bühnenarten benutzt. Was die Flickszenen im „Carl Stuart“ oder „Papinian“ uns für diese Stücke bereits erwiesen hatten, bestätigt sich also auch von dieser Seite: mit voller Absichtlichkeit hat Gryphius seine eigenartige Szenenfolge aus der Rücksicht auf die vorhandene Art und die bestehenden szenischen Möglichkeiten ein- und durchgeführt. Häufigen Dekorationswechsel durfte er verlangen. Trug ihn für die bedeutsamen Szenen auch im wesentlichen die Hinterbühne, so konnte sich die Vorderbühne

---

[1]) Bei Rist überwiegt merklich das „auf“ (= an), in Weises „Masaniello“ das „ab“ (61 zu 27 „an“). Für Gryphius vgl. oben S. 405 f.

doch durch ihre Schnurrahmen daran beteiligen. Sie war langgestreckt aber flach und wurde höchst wahrscheinlich bereits durch den vorderen Vorhang abgeschlossen. Die Nachrichten über Aufführungen bewiesen nicht allein die Aufführbarkeit der Tragödien, sondern wiesen auf eine besondere Bühne hin. Die Übereinstimmung der einzelnen Dekorationen hatten ebenfalls auf eine reale Bühne hingedeutet. So treffen sich die inneren Kriterien mit den äufseren Zeugnissen: es ist das Breslauer Schultheater, das ja in jener Zeit gegen die Konkurrenz der Jesuiten auf der kaiserlichen Burg eine rege, aber selbständige Tätigkeit entfaltete.

Bei der philologischen Feststellung und Sicherung der Tatbestände hatten wir gelegentlich die zeitgenössische Produktion herangezogen. Bei der geschichtlichen Ausdeutung unseres Befundes mufs von ihnen aus die Einordnung Gryphs in Ablauf und Richtung der Entwicklung des Theaterwesens erfolgen. Seine Jugend stellte Gryph ja mitten in den Wirrwarr und Kampf alter und neuer Bühnentypen, seine Reisen zeigten ihm auch ausländische Zustände. Trotz aller Kenntnis der jesuitischen Passionsbühne und des Amsterdamschen Tooneels finden sich jedoch von diesen veraltenden Formen keinerlei störende Nachwirkungen in seinen Stücken. Im Gegenteil hatten die Übersetzungen gerade die Fertigkeit seiner neuen Bühnenanschauung bewiesen. Weder die Terenzbühne, wie sie in der italienschen Comedia dell' arte fortlebte, noch die einfacheren Verhältnisse der Wandertruppen hat er verwendet. Das Festspiel „Majuma" setzte eine einfache, ungeteilte Kulissenbühne voraus, von wesentlich gröfserer Tiefe als die Vorderbühne der Tragödien. Der Vordervorhang unterstützte die Wirkung ihrer Wandelbarkeit (vgl. oben S. 356/7). Es wäre voreilig, diesen Typus als französisch anzusprechen, nur weil die Parodie des schäferlichen Singspiels Thomas Corneilles „Berger extravagant", sie benutzte. Vielmehr ist sie international und, wenn es die Grundrisse[1]) nicht verrieten, so dokumentierte der schäferliche Inhalt der Stücke sie als höfische Saalbühne. Mit ihr bekannt zu werden, war Gryphius durch seine Beziehungen zu den Höfen der Piasten auch des Grofsadels Gelegenheit genug ge-

[1]) Vgl. Hammitzsch S. 139.



geben. Gerade diese Kreise scheint sich mir Harsdörffer als Leser seiner „Gesprächsspiele“ gedacht zu haben, für sie beschreibt er im 6. Teil die Kulissenbühne, eben wenn sie sich von den Strapazen der Repräsentation in der Stadt zurückgezogen hatten.

Das Stadtschlofs besafs in diesen Zeiten neben den grofsen Prunkräumen auch ein prächtigeres Theater, das dann in der 2. Hälfte des Jahrhunderts schliefslich sich nicht mehr einfügen liefs, sondern als grofses Opernhaus selbständig angegliedert wurde. Dort erlaubte neben allerhand Maschinen die dreigeteilte Bühne geradezu Unbegrenztes, zumal die Mittelbühne nach den Grundrissen[1]) nicht nur durch zwei hintereinanderlaufende Schnurrahmen zu verwandeln war, sondern mehrere Gassen dies erlaubten. Auch dieses Typus bediente sich Gryphius Wenn sein „Piast“ und das Mischspiel auch nicht so grofse Ansprüche stellen wie eine „tragédie ornée de machines, des changements de théâtre et de musique“ eines Thomas Corneille, so nahm er wohl auf eine bescheidenere Wirklichkeit Rücksicht. So sehen wir unseren Dichter mitten im Flufs der Tradition schwimmen auf die Prunkoper zu, der sich die Festspieltexte der nächsten Generation durchaus unterwerfen. Eigenartig bleibt nur das Mischspiel. Steht dieses in der Mitte zwischen Oper und Schauspiel. Es gibt aus der folgenden Generation noch ein Beispiel, das die Benutzung der dreiteiligen Verwandlungsbühne sogar für das Drama zeigt. Ich meine Christian Weise[2]). Während Rist oder die Bandenstücke vom „inneren Schauplatz“ reden, er selbst im „bäurischen Macchiavell“ auch den Ausdruck „innere Scene“ braucht, unterscheidet er von der Vorderbühne (*„der äufserste Schauplatz“*) die *mittelste Scene* und den *innersten Schauplatz* (im „David“ innerste und hinterste gleichbedeutend). Wenn sich „die innerste Scene eröffnet“, so „praesentiret“ sich häufig ein Bühnenbild, an dem 10 Personen (Absalom 1) oder mehr (Masaniello III, 6, S. 70) zuweilen auch sitzend (Tobias S. 64, David S. 182 u. a.)

---

[1]) Hammitzsch S. 136 ff.

[2]) Da ich 1912 von einer in Arbeitnahme des Bühnenproblems bei Chr. Weise erfuhr, unterliefs ich eingehendere Nachforschung. Ich habe die Dreiteilung notiert bei Jephta, David, Masaniello (Braunes Neudrucke Nr. 216—18).

beteiligt sind. Allzu schmal und allzu flach kann der Raum folglich nicht gewesen sein. Ausstattung mit Requisition und gemaltem Prospekt ist sicher, denn in diesem Fall pflegt der Ort stets charakterisiert und als solcher ausgenützt zu werden. *Die innerste Scene fällt zu*, dann bleibt noch die mittelste. Der Abstand vom Publikum ist ein beträchtlicher, so dafs ein Vorrücken der Teilnehmer des Bühnenbildes nach vorn mehrfach vorgeschrieben wird (Absalom 1). Dieselbe Vorschrift (Verkehrte Welt 86) wird auch für die mittelste Szene verwendet, für die in den Stücken mit zweigeteilter Bühne aus der Personenzahl der Bühnenbilder (Verkehrte Welt 86 = 8 Redner und Statisten, vgl. Liebesallianz 72) eine ziemliche Ausdehnung anzunehmen ist. Die dreigeteilte Bühne begnügte sich mit einer flacheren mittelsten Szene (David 160); zuweilen schliefst ihr „Zufallen“ auch den innersten Schauplatz (Masaniello IV, 12 S. 111, vgl. S. 106). Es will scheinen, als ob dann die Mittelbühne keinen besonderen Ortscharakter trug (Masaniello V, 22 S. 138); die beiden Zwischenvorhänge waren demnach wohl unbemalte Gardinen. Auch die wohl nicht zu tiefe *äufserste Szene wird aufgezogen*, hat also einen Vordervorhang, so dafs mit einem Bühnenbild sowohl Stücke der zweiteiligen (Verkehrte Welt 9; 47) wie der dreiteiligen Art (Jephta 1, David 1) beginnen. *Das Theatrum wird zugezogen* bedeutet ebenfalls, dafs der vordere Vorhang den Akt oder das Stück schliefst (Körbelmacher 192; Catharine Ende der 2., 3., 4. Handlung). Der Zittauer Schulmann schliefst sich anscheinend den beiden herrschenden Typen an, dem dreigeteilten Operntypus und dem zweiteiligen der Wanderbühne. Jedoch nur in den Grundzügen marschiert er in der modernen Entwicklungsrichtung. Was der Text schon verriet, bestätigt der Kupfer zur „neuen Jugend-Lust“, nicht Kulissen begrenzten seitlich den Schauplatz, sondern noch einfache Vorhänge.

Damit schlofs er sich an alte Zustände wohl besonders der Wandertruppen an. So gleicht seine zweiteilige Schulbühne noch der eines Rist. Nirgends enthalten seine Stücke eine Andeutung über den Ortscharakter der Vorderbühne, ganz im Gegensatz zur Hinterbühne. Diese wird mit Bühnenbildern[1])

---

[1]) Im „Friedewünschenden Teutschland“ 13mal.

geöffnet und geschlossen, die sie als ganz normale Fortsetzung der Vorderbühne, nicht etwa als Nische[1] erweisen; sitzen doch im „Friedewünschenden Teutschland" II, 2 an der Haupttafel fünf Personen nebeneinander; außerdem steht seitlich ein Schenktisch (Goed. S. 30). Bezeichnenderweise heifst es über die Dekoration des Raumes *das Gemach und die Wände mit schönen Tapezereien geziert.* Da es sich stets nur um einen Innenraum handelt, ist ein gemalter, und vor allem ein verwandlungsfähiger Schlufsprospekt nicht nötig.

Sorfältig achtet Rist auf das Leerwerden der Bühne bei Aktschlüssen, auch beginnen die Stücke deutlich mit einem Aufziehen der Personen, so dafs ein vorderer Vorhang ziemlich unwahrscheinlich ist[2]. Diesen schlichtesten Typus dürfen wir als den üblichen annehmen für die Wandertruppen wie die Schulbühne etwa in der Jugendzeit Gryphs. Die enge Verbindung der schlesischen Fürsten mit Italien und seiner Kunst ermöglichen ein früheres Auftreten der Kulissenbühne auch aufserhalb der höfischen Sphäre und damit ein Hinüberwirken auf die protestantische Schulbühne. Steht Gryphius in der Ausbildung dieses Typus auch nur wie bei der Opern- und Saalbühne als Mittel, als Statist dem Bestehenden zur Verfügung, oder nimmt er aktiv Anteil und wirkt an einer Fortbildung mit?

Seine Bühnenanschauung blieb fest. Die Verwandlungsbühne hatte sich ja in seiner Zeit schon allgemein durchgesetzt. Die eigentliche Entwicklung liegt in dem Schritt von der primitiveren Art eines Rist, nennen wir sie „Tapetenausstattung" zur Kulissenausstattung. Der Ausdruck *Tapett* („Leo" I, 3 v. 249; S. 29) hatte uns bei der Besprechung des „Leo" (oben S. 157, 166, 220) Schwierigkeiten gemacht, und auch in der „Catharina" (I, 6. S. 175) kehrte er wieder. Ihn etwa nach dem Vorbilde Schochs *hier fallen die Teppichte* als Mittelgardine zu deuten, verbot der Tatbefund eben dieses Stückes (oben S. 175). Vielmehr fanden wir uns auf die Seitendekoration hingewiesen. Nun spielte die Handlung im „Leo" an der be-

---

[1]) Carl Heine, Velten S. 49 (Diss. Halle 1887).

[2]) Eine von der Rostocker philosophischen Fakultät angenommene Dissertation von Anna Marie Floerke „Johann Rist als Dramatiker" ergibt in bühnengeschichtlicher Hinsicht nichts Neues.

treffenden Stelle auf der Vorderbühne (oben S. 157), in der „Catharina“ auf der Hinterbühne, jedesmal allerdings wurde ein Gemach dargestellt. Aber solch Wand- und Türbehang war ja kein Theaterkniff, sondern alter Brauch in der Ausstattung fürstlicher Gemächer. Fassen wir alle Kriterien zusammen, vor allem die unbemalte Mittelgardine, so ergibt sich als Bühne von Gryphs Erstling eine Tapetenbühne, sicherlich für die ziemlich neutrale Vorderbühne. Die Hinterbühne jedoch unterscheidet sich bereits merklich von der Rists. Mit Versatzstücken war sie ebenfalls ausgestattet, aber ihr Kolorit ist weit lebhafter. Sie ähnelt der Art eines Christian Weise, bei dem ja auch ein bemalter Hintergrund vorhanden gewesen sein wird. Wie voreilig es wäre, von der Existenz eines Schlufsprospektes gleich auf Kulissen zu schliefsen, das zeigt uns Furttenbach, der seine Hinterbühne ohne Kulissen liefs. Das Bild im Hintergrund, nicht die Seitendekoration ist für den Eindruck eben das Entscheidende. Vorn und hinten an jeder Seite ein Eingang, das würde den vier Türen bei Rist entsprechen, die einmal bei einer Szene auf der ganzen Bühne gleichzeitig benutzt werden (Friedewünschendes Teutschland II, 5). Die Bühne des „Leo“ hätte demnach der Abbildung[1]) aus dem Mischspiel „Ernelinde“ entsprochen, das im Juni 1665 zur Vermählungsfeier des Rudolstädter Grafen im Saale der Heydecksburg aufgeführt wurde[2]). Dort sieht man eine wohl aus Ungeschicklichkeit übertrieben schmale und tiefe, von Vorhängen umkleidete Vorderbühne, an deren hinterem Ende durch die zur Seite geraffte Mittelgardine Hinterbühne mit Schlufsprospekt deutlich wird.

In der „Catharina“ geht Gryphius einen Schritt weiter. Bemalte Schnurrahmen verlangt der Lustgarten auf der Vorderbühne. Aufserdem fordert der Dichter ja in den Szenenüberschriften ausdrücklich die Veränderlichkeit der Bühne und macht konkrete Ortsangaben. Die Schnurrahmen legen die Ausstattung der Vorderbühne mit Kulissen nahe. Die Hinterbühne stellt ja aufser dem Vorhof zum Palast nur Innenräume

---

[1]) Abgebildet in Könneckes Bilderatlas zur Gesch. der deutschen Nationalliteratur, Gr. Ausg. S. 198 (Marburg 1895). Druck Jenae 1665.

[2]) Verfafst von Caspar Stieler. Vgl. Conrad Höfer, Der Dichter der Rudolstädter Festspiele (Diss. Leipzig 1904) S. 6f.

dar. So kann „die Tapet“ in der Fürstin Zimmer wohl den seitlichen Behang der Hinterbühne bedeuten. Denn die Bühnenanschauung des Dichters ist fest und genau. Dieses Stück scheint somit die Grenze zu bezeichnen zwischen der „Tapetenbühne“ und der Kulissenausstattung. Dafs es bereits in der 1646 datierten Vorrede des „Leo“ angekündigt war, beweist nichts für die Bühnengestaltung. Diese kann sich in den acht Jahren, da es im Verborgenen blieb, differenziert haben. Wodurch? Unter dem Einflufs der wirklichen Verhältnisse und zwar in Breslau. Nach des Verfassers eigenem Bericht (Trauersp. S. 503) wurden seine beiden frühen Tragödien durch die Schüler des Elisabethgymnasiums aufgeführt und zwar vor der „Felicitas“. Das war am 16. September 1658[1]). Die erste Aufführung eines Gryphischen Stückes war 1652 die „Rache Gabaon“. Dem 1650 erschienenen „Leo“ setzte der Dichter nur eine Bühnenanweisung zu, dem Entwurf der „Catharina“ kann sehr wohl die Berührung mit der Breslauer Schulbühne zu jener neuen Gestalt verholfen haben, die seine eigentliche Bühnenanschauung ausmacht. Auch bei der Umarbeitung des 1650 im Manuskript abgeschlossenen „Carl Stuart“ waren uns theatralische Verbesserungen aufgefallen (oben S. 240 ff.), vor allem der auf der Vorderbühne befindliche Lustgarten (oben S. 174, 193 f.) genau wie er im „Papinian“ wiederkehrte, der am 9. Februar 1660 auf die Breslauer Bühne kam. Die Existenz des bemalten Schnurrahmens weist alle diese Stücke der Kulissenbühne zu. Für ihre Aufführung der „Gibeoniter“ im „Meerschiff“ konnten die Elisabethaner sich sehr wohl mit einer Tapetenbühne begnügen. Die „Felicitas“ verlangte jedenfalls Maschineneffekte, die im Keltsch'schen Haus möglich gewesen sein müssen, wie überhaupt die Häufigkeit der Aufführungen dort eine wohlausgestattete Bühneneinrichtung vermuten lassen[2]). Auch die beiden frühen Lustspiele, die vor 1650 entstanden sind, würden sich mit einer Tapetenbühne begnügen können, wenn auch Kulissen und Schnurrahmenausstattung das Ganze wirkungsvoller zur Geltung brächten. So scheint bis Anfang der 50er Jahre

---

[1]) Hippe, Zs. d. Vereins f. d. Gesch. Schlesiens Bd. 36, S. 188 (Breslau 1902).

[2]) Vgl. oben S. 103, aufserdem S. 101: 1661 im Krachbein Seitenkulissen und (vorderer) Vorhang.

Gryphius sich zu begnügen mit einem theatrum tapetibus conclusum et ornatum, wie es der Rektor jener Anstalt im Jahre 1642 notiert hatte (vgl. oben S. 115). Dann aber benutzte er die neue Ausstattung des Theatri scenici, dessen Aufbau derselbe Rektor Elias Major 1651 notiert. Bei den Jesuiten bedeuten *scenae* stets Kulissen. Es scheint demnach der Übergang zur Kulissenbühne bei Gryphius und beim Elisabethgymnasium in dieselben Jahre zu fallen. Von 1655 datiert ja auch der erste bekannte Stich einer deutschen Kulissenbühne (vgl. oben S. 100), also etwas früher als Zittau, wo die 1654 errichtete Tapetenbühne 1664 durch eine Kulissenbühne ersetzt wurde (oben S. 114).

Ob die mehrerwähnten *aulaea* des Rektor Major entsprechend den römischen Verhältnissen unbedingt mit vorderen Vorhang gleichzusetzen sind, oder zunächst eben nur Behang entsprechend den *tapetibus* (oben S. 115) meinen, sei dahingestellt. Da die Jesuiten auch *siparium* verwenden im Unterschied zum Vordervorhang, so liegt für die zweite Notiz (oben S. 116) die Übersetzung Vordervorhang nahe[1]). Hatten bei Gryphius die nicht seltenen Bühnenbilder auch nur den Zwischenvorhang ausgenützt und sich so innerhalb der Tradition gehalten — denn sämtliche der üblichen Bühnentypen hatten ihn ja, abgesehen von manchen höfischen Saaltheatern — so darf uns das kein Gegenbeweis sein, denn es dauert ja bis Schiller, dafs der Vordervorhang endlich zu theatralischer Wirkung ausgenutzt wird[2]). Es war schon viel, dafs wir seit der „Catharina" Spuren seines Vorhandenseins bemerken konnten (vgl. bes. oben S. 150). Wie Furttenbach und die Jesuiten, ebenfalls Harsdörffer (oben S. 93 f.) bezeugen, gehört zur Wirkung der Kulissendekoration der Vordervorhang. Ebensowenig wie die Zeitgenossen versteht es Gryphius den Vorhang ein letztes effektvolles Bühnenbild am Ende des Stückes verhüllen zu lassen. Noch im „Papinian" weicht er dem als einer störenden Ungelegenheit aus und läfst die Leichen hineintragen, denen die Anwesenden folgen (Pap. S. 618). Ein neuer Beweis, wie

---

[1]) Zu Siparium vgl. Richter, Paderborner Jesuitendramen (Mitt. d. Ges. f. deutsch. Erz. u. Schulgesch. Bd. 4 (1894). Für den römischen Gebrauch Heinemann, Vorhang u. Drama (Grenzboten 1890) S. 460.

[2]) Julius Petersen, Schiller u. die Bühne (Palaestra Bd. 32, 1904) S. 155 ff.

zäh bühnliche Tradition ist, denn der Zwischenvorhang wird von unserm Dichter wie von Vorgängern und Nachfolgern durchaus sachgemäfs schon zum Verhüllen verwendet. Schoch in seiner „Comoedia vom Studentenleben" (1658)[1] vertritt nur den Brauch der Zeit, wenn er vorschreibt: *Hier müssen die Vorhänge der innern Scena fallen, und wird das Bette vom Theatro gebracht ... Sobald das Bette vom Theatro gebracht, werden die Vorhänge auffgezogen.* Ferner heifst es in diesem wahrhaft zeitgenössischen und wirklich aufgeführten Stücke (S. 5): *Hernach werden die Teppichte auff dem Theatro und innern Scene gezogen.* Bald nach Gryphius sind Belege für die Kulissenbühne nicht mehr rar. Die Enthüllung eines Bühnenbildes auf der Vorderbühne enthält der „Graf von Gleichen" (1689)[2]: *Die 5. Sinnen praesentirt in fordern Theatro. Im hindern ein Altar aufgericht.* Die szenische Anweisung: *gehet zu einem Flügel ein* (= ab), *zum andern wieder aufs* (= an) beweist die Existenz von Kulissen für das Jahr 1677 nun auch für den Nordwesten Deutschlands. Es handelt sich um ein Freudenspiel „Tugend- und Liebes-Streit", das von „dero Hoff-Musikanten" in Bevern auf der „neuen Schaubühne" des „neuerbauten" Theatersaales aufgeführt wurde.[3] Für die Wanderbühne ist ja die Angabe im „Unglückseeligen Todes-Fall Caroli XII" (S. 2) schlagend: *vorne Wald, hinten Zimmer.* So hat Gryphius aktiv teilgenommen und durch sein Vorbild den Übergang von der tapetenbehangenen zweiteiligen Bühne zur eigentlichen Kulissen- und Verwandlungsbühne durchsetzen helfen. Unter seiner Führung ist Ostmitteldeutschland vorangegangen, denn der Niedersachse Rist empfindet das 1666 noch als neueste Errungenschaft (vgl. oben S. 99).

Wie Gryphius auch in theatralibus Tradition schafft, zeigt seine Nachwirkung; dafs er dies vermochte, verdankt er seiner realen Verbundenheit mit der Breslauer Schulbühne. Der Befund der Stücke liefs uns aus den ständig wiederkehrenden Dekorationen auf einen vorhandenen Fundus schliefsen. Stimmt das, dann müssen die gleichzeitig mit seinen Stücken

---

[1]) Neudruck von Fabricius (München 1892) S. 82.

[2]) Vgl. Mauermann, Bühnenanweisungen S. 148 u. ö.

[3]) Abgedruckt von Creizenach, Schauspiele der engl. Komödianten (Kürschner, Deutsch. Nat.-Lit.) S. 71 ff.; Zitat S. 97.

wechselweis aufgeführten Dramen dieselben Eigenheiten besitzen. Nun steht aber Lohenstein, der spätere kaiserliche Rat und Syndicus in Breslau, nicht allein unter seinem literarischen Einfluſs, sondern 1661 wurde dessen „Cleopatra" vom 28. Februar bis 3. März abwechselnd mit dem „Cardenio" von den Elisabethanern im Keltschen Hause aufgeführt. 1666 bringen sie noch die „Agrippina" und „Epicharis", 1669 das Magdalenaeum die „Sophonisbe". Nicht allein die ständigen Szenenüberschriften *der Schauplatz stellet für* oder *bildet ab* erinnern an die „Catharina" und den „Cardenio", wir haben auch denselben typischen Wechsel von Vorder- und Hinterbühne in der Folge: Lustgarten mit zwei Personen, *des Scevinus Gemach* mit sechs Personen und wieder Lustgarten (Epicharis II, 1; 2/3 4/5, ebenso III 1; 2/4). Dann folgt (III, 5/7) des *Kaysers Gemach*, das nicht allein in diesem Stück (IV, 4), sondern auch in der „Agrippina" und der „Cleopatra" auf der Vorderbühne liegt. In diesem Stück wechselt es mit dem Isistempel, der sicher die Hinterbühne verlangt, wieder in der bekannten typischen Art („Cleop." III. A.). Typisch ist ebenfalls der Wechsel von Zimmer und Verhörsaal wie in der „Catharina" („Cleop." I. A. auch II. A.) oder von Frauengemach (VB) und Thronsaal (HB) des 1673 aufgeführten „Ibrahim Sultan". Dieses Stück weist ausgesprochene Flickszenen in des *Kaysers Gemach* auf der Vorderbühne auf (Ib. Sult. II, 4; III, 5). Den Vordervorhang benutzt er im letzten Akt für den Kerker, der hier wie in der Sophonisbe auf der Vorderbühne gelegen haben kann, sonst aber ist mehrmaliger Dekorationswechsel der HB. anzunehmen („Ibrahim Sultan" 5. A. und „Sophonisbe" 2. A.). Dabei scheint sich bei Lohenstein eine genauere Terminologie einzustellen, die wir bei Gryphius vermiſsten. Er unterscheidet nämlich häufig zwischen *verändert sich*, wenn sich die Hinterbühne öffnet und umgekehrt *verwandelt sich*, wenn sich die Hinterbühne schlieſst (Cleopatra, Epicharis, Ibrahim Sultan). Die „Agrippina" schreibt nur *verändert sich* wie Gryphs „Catharina", die „Sophonisbe" *stellet vor* oder *bildet ab*. Dieses Stück wurde von den Schülern des Magdalenums aufgeführt, sollte da auf eine Saalbühne ohne Hinterbühne Rücksicht genommen worden sein? Aus der Widmung an den Freiherrn von Nesselrode wage ich nichts zu folgern, während die

„Cleopatra“ wie der „Papinian“ dem Breslauer Magistrat, die „Agrippina“ der Herzogin Louise wie Gryphs „Piast“ dediciert sind. Auch die Häufigkeit des Szenenwechsels ist der Gryphs ähnlich: zwölf mal in der „Cleopatra“ (4 oder 5 mal VB., 7 oder 8 mal HB.), 14 mal „Epicharis“, 15 mal „Ibrahim Sultan“, „Sophonisbe“ 7 mal, beim 3. Akt fehlen die Angaben. Wie steht es mit den Dekorationen und ihrer Verteilung auf die Bühnenfelder selbst? Da liegt zunächst das Kaiserliche Gemach, auch *geheimes Zimmer* genannt, bei Lohenstein wie Gryphius auf der Vorderbühne, diente ebenfalls als Lückenbüfser („Ibrahim Sultan“ II, 4. III, 5. V, 1 und 2 — „Epicharis“ III, 5/7; IV, 2/3 — „Cleopatra“ I, 1; III, 4 — „Agrippina I, 1/2. II, 1/2; II, 5; IV, 1/4). Auch in dem Rudolstädter Festspiel „Ernelinde“[1]) begegnet es als *Vorgemach* vor dem *Königlichen grofsen Saal.* Zu solchem Gemach hätte auch die Tapetenbühne genügt, nur dafs etwa bei Rist der Ort als Gemach dann irgendwie ausgenutzt wird. Die erweiterte Tapetenbühne bot dann ebenfalls ein Gemach. Mag sein, dafs der Thronsaal Christian Weises („Bäur. Macchiav.“ S. 13, 14) so ausgeschaut hat. Der *hohe Kayserliche Verhör-Saal* eines Kormart wird volle Kulissenausstattung gehabt haben, ganz wie in Gryphius „Leo“, „Catharina“, „Carl Stuart“ und „Papinian“. Ebenso erscheint er als *geheimer Verhörsaal* bei Lohenstein („Cleop.“ I, 4; II, 4), als *Königlicher Saal* (“Sophon“ IV, 1/5), als „*Hosada*“ (Thronsaal), wo *der Stuel des Sultans steht* („Ibrah. Sultan“ I, 4/5; V, 5/6), endlich als *Spatzier-Saal* („Ibrah. Sultan“ III, 3/4; „Agrippina“ II, 3/4; III, 1) auf der Hinterbühne. Auch Sigmund von Birken verlangt in seinem Singspiel „Sophia“ (1662) ein *fürstliches Saalzimmer mit Stülen und Tapezereyen verzieret.* Dafs es sich dabei um eine Tradition handelt, beweisen die Ausführungen Furttenbachs[2]), der nach seinen vier Verwandlungen der Vorderbühne dann auf der Hinterbühne ein *mit Dappetzerey bekleidetes Zimmer wie ein Saal* erscheinen liefs, *zu hinderst ... ein Thron gestellet / darein der Fürst / König oder Keyser gesetzt / auch seine Räth zu beyden Seiten / herzustehen / erwünschte*

---

[1]) Filidors Trauer-, Lust- und Mischspiele (Jenae 1665) S. 1, 5.

[2]) Furttenbach, Mannhafter Kunstspiegel S. 118 (Augsburg 1663).

Gelegenheit haben. Er weifs auch, dafs *dieser Saal auff viel weifs vnd weg gebraucht* werden kann. Im „Cardenio“ diente er zur Kirche wie in Christian Weises „Masaniello“ (IV, 10 u. 11), bei Lohenstein als Tempel (Cleop. III, 1,3; III, 8; V, 1 — „Sophon.“ I, 2/5, II, R; III, 1,4; V 1/6). Er war auch bei Christian Weise mit dem Altar versehen („Mas.“ IV, 11; „David“ S. 127), wo er auch ausdrücklich als auf der innersten Szene stehend bezeugt ist, wie auch Hallmann in seiner „Mariamne“ vorschreibt *der grofse Schau-Platz bildet ab einen Jüdischen Trauer-Tempel*, ganz wie bei den Jesuiten[1]).

Bei aufgehobenen Dielen konnte Furttenbach auf der Hinterbühne das Meer darstellen mit beweglichen Wellen sogar. Gryphius macht davon keinen Gebrauch, wohl aber Lohenstein (Agripp. III, R; „Cleop.“ IV, R) und zwar ganz wie bei den Jesuiten für den Reyen. Der *Ort von Klippen* der Rudolstädter „Ernelinde“ gemahnt an des Avancinus *Scena refert scopulos et mare* (Bd. IV, S. 182). Birken beschreibt in seinem Singspiel: es *verschwindet gleichsam der Schauplatz und erscheinet von dessen Statt eine offenbare mit vielen Schiffen beseegelte See.* In der „Ratio Status“ (S. 124, 1669) wird ganz ebenso vorgeschrieben: *es wird in der inneren Scena eine See vorgestellet — sie springt zwischen die gemahlte Leinene Wellen hinein ...*

Aufser der *lustigen Gegend am Flusse Nilus* forderte die „Cleopatra“ noch ein *lustiges Gebirge.* Der gleichzeitig mit ihr aufgeführte „Cardenio“ Gryphs verlangte den Lustgarten (II. A.), der sich (IV, 5) in eine Einöde verändert. Wir hatten ihn auf die Hinterbühne gesetzt (oben S. 177). Diese Verwandlung macht ihm Hallmann nach. Lohenstein benutzt die Dekoration in der „Agrippina“ (V, 6) wohl auf der Vorderbühne. Sonst stimmten die beiden Schlesier in der Lokalisierung des Lustgartens auf der Vorderbühne durchaus überein (Lohenstein „Epich.“ II, 1; II, 4/5; III, 1 — „Ibr. Sult.“ III, 1/2). Bei Furttenbach gehörte der Garten ebenfalls zu den Verwandlungen der VB. Christian Weise kann den Garten nur auf den inneren Schauplatz bringen (Jephta 30, 109). Lohensteins *brennendes*

[1]) Nach Mauermann a. a. O. S. 216 in der Sophia, die 1671 vom Magdalenum aufgeführt wurde! (Steger, J. Chr. Hallmann (Diss. Leipzig 1909) S. 66.

Haus und Garten („Epich." I, 1/2) ist wohl auch dort zu suchen. *Vorhof oder Lustgarten* verlangt Gryphius für den „Papinian" (S. 635) das erinnert an den *innern Platz des Königlichen Palastes* der „Sophonisbe" (II, 1/3); den Vorhof zur Hagia Sophia verlangt Lohenstein im „Ibrahim Sultan" (II, 1/3 = VB), wie er noch in Cronegks „Olint und Sophronia" eine Rolle spielt. *Der Verurteilten Mordplatz* („Epich." V, 3) erinnert uns an den Schlofshof im „Leo" mit dem Scheiterhaufen für Michael Balbus, an die „Catharina" und den „Carl Stuart" (HB). Garten und Wald ward als typische Dekoration in den Schäferspielen benutzt bei Gryphius wie bei Birken, Hallmann, Filidor und bei den Jesuiten. Gebirge ist nicht selten, wird bei Furttenbach auch auf der Vorderbühne ebenso wie der Wald dargestellt wie bei Lohenstein (Cleop. II, R). Gryphius verwendete es nicht.

Auf der Vorderbühne stellte man in Ulm auch ein *Feldlaeger* dar. Gryphius benutzt es nicht; das Zelt als Innenraum kennt Lohenstein (wohl HB. „Cleop." IV, 1; Soph. I, 1/2). Das scheint der bei unserem Dichter auch verwendete vierte Innenraum, das dritte Gemach auf der Hinterbühne gewesen zu sein. Es dient häufig dem Gegenspiel, dem Gesandten in der „Catharina" oder „Carl Stuart", dem Fairfax („Carl Stuart"), Laetus, auch der Julia („Pap."), Crambe („Leo"), Lysander („Cardenio"); bei Lohenstein dem Scevinus und Seneca (Epicharis), dem Mufti („Ibrahim Sultan"). Wie bei den Jesuiten lag auf der HB die Behausung des Magiers („Leo") auch in der „Ratio Status" (S. 10) wie bei Hallmann. Den bei Lohenstein häufigen Kerker (HB) hat Gryphius nicht, statt dessen ein Gemach. Das ist mehrmals das Zimmer des Helden und liegt auf der Hinterbühne. Um es deutlich dort zu lokalisieren bezeichnet es Lohenstein gelegentlich als *Schlaf-Gemach* („Agrippina" I, 3/5; V, 1/5; 'Gemach' III, 5); auch bei Christian Reuter liegt das Schlafzimmer noch dort (hrsg. v. Ellinger, S. 128). Die bei diesem, auch bei Christian Weise verwendete Schenkstube fehlt den beiden Schlesiern. Sie stimmen im Haben wie im Nichthaben sichtlich überein, was blofse literarische Beeinflussung nicht befriedigend zu erklären vermöchte. Dafs eben diese Dekorationen auf der späteren Kulissen- auch Opernbühne sowie bei den Jesuiten (aula, cubicula

regia, atrium, hortum regium, sylva, magi officina u. a.) vorkommen beweist für die Kulissenbühne und zwar jene reale des Elisabethgymnasiums in Breslau, zugleich aber auch für die Bejahung und dadurch Förderung der Schulbühne.

Wie anders schaut diese nun aus als ein Jahrhundert vorher. Hatten der Terenzbühne der Humanisten die Jesuiten durch die Ausnutzung der italienischen Kulissenbühne mit ihren Maschineneffekten zunächst das Wasser abgegraben, so suchte man nunmehr sie mit ihren eigenen Waffen zu schlagen. Gryphius geht den Weg zur Kulissenbühne mit. So wenig seine Dramen inhaltlich ihn als steifen Klassizisten zeigen, sondern er mehr der romanesken Richtung in Holland und besonders in Frankreich (Thomas Corneille, Quinault) zuneigte, ebensowenig war er bühnenfremder Stubengelehrter. Nein, die reichen Eindrücke seines bewegten Lebens verarbeitete er, und darin beruht seine Bedeutsamkeit für die Theatergeschichte, daſs er den neuen Typus der Kulissenbühne ausnutzt zu künstlerischer Mitwirkung seines neuen Barockdramas. Man darf nicht unterschätzen, was es bedeutet, wenn eine literarische Gröſse und ein wirklicher Künstler sich so entschieden auf den Boden des Neuen stellt. Damit mündete der Weg der protestantischen Schulbühne in jenen der Oper, also des reinen Theaters. Gerade durch Gryphius wahrte sie noch ihr Herkommen aus der „reinen" Literatur, daſs sie eben seine Stücke aufführte, die eine Harmonie zwischen Drama als Kunstwerk und Theater als sozialer Institution darstellen, eine Harmonie soweit sie eben jener Zeit beschieden war. Daſs die Wirkung als selbständiger Kulturfaktor der protestantischen Schulbühne schon in der nächsten Generation erlosch — wie ja auch seit jener Zeit die Jesuitenbühne im Opernhaften immer mehr verkam — liegt an der wirtschaftlichen Verflechtung. Ihre Eigenart wurzelte darin, daſs sie, wie alle Bühnentypen der Zeit, Standesbühne war. Das Gymnasium erzog den weltlichen Beamten; die Schulbühne diente zur Übung in barocker Rhetorik, in öffentlichem Auftreten, daher die Staatsszenen und Gerichtssitzungen. Der ideale Zweck war von keinem so wie von Gryphius gerade im „Papinian" erreicht, Märtyrer der Gerechtigkeit, der Amtstreue. Sonst war es nur Dulden, das man dem Diener des absolutistischen Polizeistaates predigte,

wenn nicht Schauen und Schauder den Unglücksfällen der Grofsen gegenüber genügte. Wie ja auch die Sprachgesellschaften zeigen, war dieser Beamtenadel der eigentliche Träger geistiger Interessen. Alle Literatur wird von seinen Angehörigen produziert. Aber er zersetzt sich gegen das Ende des Jahrhunderts. In dem Bestreben, dem Hofadel gleich zu werden, verliert er seine Eigenart; damit wird die Schulbühne hinfällig, Oper und Ballett des Hofes wuchert sie tot, wie ja auch das „realistische“ Bildungsideal der neuentstehenden Ritterakademien das humanistische Erbe als rostige Pedanterie auszuscheiden sich bestrebt. So bleibt nur der andere Typus blofsen Theatertums, die Wanderbühne, übrig und führt einige Reste mit sich fort. Drama und Lyrik treten der Festoper und der „galanten“ Dichtung die Herrschaft ab.

Anhang.

1. Ich bekenne mich durchaus zur „modern kritischen“ Anschauung über die Zeit von 1550 bis zum Krieg. Hat mich genaueres Studium der Geistes- und Wirtschaftsgeschichte der folgenden Periode, der Barockzeit, vor allem zu dieser Grundauffassung geführt, so sind andere auf Grund eingehendster Einzelforschung auf den verschiedensten Gebieten doch zu ganz denselben Resultaten gekommen. Ich darf mich da berufen

für Wirtschaftsgeschichte auf den Schlufs des grofsen Werkes von:

K. Th. von Inama-Sternegg, Deutsche Wirtschaftsgeschichte, Bd. III, 2 (Leipzig 1901).

Eberhard Gothein, Deutschland vor dem 30jähr. Krieg (Pforzheim 1908).

Steinhausen, Geschichte d. dtsch. Kultur (Leipzig 1904).

für Kunstgeschichte:

R. Dohme, Geschichte d. dtsch. Baukunst [Gesch. d. dtsch. Kunst I] (Berlin 1887).

Lübke-Semrau, Geschichte d. Renaissance, 13. Aufl. (Efslingen 1907).

für politische Geschichte:

Otto Hintze, Historische und politische Aufsätze, Bd. 1 (2. Aufl., Berlin, o. J.).

Max Ritter, Deutsche Geschichte im Zeitalter der Gegenreformation u. d. 30jähr. Krieges. 2 Bde. (Stuttgart 1895.)

2. Palms Angaben in der Allgem. Deutschen Biographie X, 74, sowie Lustspiele (Bibl. d. Stuttgarter Lit. Ver. CXXXVIII, S. 592 f., Tübingen 1878) und in Kürschners Deutscher Nationallit. (‚Gryphius' Werke‘, S. V, Berlin u. Stuttgart, o. J.) widersprechen

sich direkt. Wichtige Beiträge zur Lebensgeschichte Gryphius' finden sich in V. Manheimer, Die Lyrik des Andr. Gryphius (Berlin 1904) und Gnerich, A. Gryphius u. seine Herodesepen, Breslauer Beiträge, Bd. II, S. 109 ff. (Leipzig 1906).

Stoschs Bericht ist der zuverlässigste. Sprächen die genauen Angaben sowie das Erscheinungsjahr nicht schon für ihn, so geht aus ausdrücklichen Berufungen und Zitaten (z. B. S. 45) hervor, dafs ihm das Tagebuch des Verstorbenen vorgelegen hat. Seinem Sohne, aber auch noch Leubscher (De claris Gryphiis schediasma, S. 52 ff. [Brieg 1702]) waren diese Aufzeichnungen bekannt. Dafs dieser sich so häufig mit Stosch deckt, nur kürzer ist und schon ein paar Irrtümer hat, spricht wieder für die Zuverlässigkeit unseres Gewährsmannes. Da seine Schrift ziemlich selten ist, eine Veröffentlichung nicht lohnt, so sind die wichtigen Stellen statt eigener Worte in den Text gesetzt. Stiefs Mitteilungen im schlesischen Labyrinth, 1737, hat schon Gnerich (a. a. O., S. 109) mit Recht als abgeleitete Quelle zurückgewiesen.

3. Von hier scheint die bisher kolportierte Legende zu stammen, dafs der Stiefvater den Knaben wegen des Todes der Mutter zurückrief, als ob er nun das Schulgeld sparen wollte. Warum jedoch der sparsame M. Eder trotz des Todes seiner Frau ihn noch ein ganzes Semester auf der Schule liefs, scheinen die Biographen von Palm bis Haake sich nicht überlegt zu haben. Bei Manheimer, Die Lyrik des Andr. Gryphius, S. 215 f. (Berlin 1904), klingt das erste Mal der richtige Grundton an. Besonders über das Gefabel von der Vergiftung des Vaters — diese Auslegung entspringt nur der Unkenntnis der Ausdrucksweise jener Zeit — und über Eder ergänzt in dankenswerter Weise die Arbeit von O. Warnatsch (Die Beziehungen Glogaus zur dtsch. Dramatik bis Schiller, Progr. d. Kathol. Gymn., S. 12—15 (Glogau 1905). Die Tatsache, dafs Gryphius nach dem Tode seiner Mutter auf der Schule bleibt, widerlegt die alte Hypothese. Von irgend einem ernstlichen Zerwürfnis mit Eder fehlt jede Spur eines Beweises. Die Liechtensteiner sind die Ursache seiner Rückberufung, mit der Eder seiner Vaterpflicht durchaus Genüge tat. Schuld an dem ganzen Mifsverständnis scheint mir lediglich der Umstand zu sein, dafs

Stosch (S. 45) einen Satz einschachteln mufste, in dem er nachzuholen hatte, dafs Eder der Stiefvater des jungen Andreas geworden war. Dafs dem Knaben der Tod seiner Mutter ein bitteres Schicksal war, ist natürlich. Aber Eder tat, was er konnte. Gryphius' Klage scheint mir nur den Schmerz um die Tote, keinen Vorwurf gegen Eder zu erhalten, Stosch (S. 45) berichtet von dem Trauerfall:

„davon er in seinem Tagebuche diese Worte setzet: Und dieser Todesfall ist wol der höchste Verlust / den ich erlitten / sintemal durch ihren Hintritt / alles was noch von (S. 46) Mitteln / Trost / Rath & Beystand übrig verloren: Dazu ist kommen, dafs die väterliche Bibliotheca, die Hr. Eder mit auf das Dorf (= sc. Driebitz) genommen, zerstreuet, und nebenst andern Mobilien von den Mansfeldischen zur Beute gemacht."

Da hatte M. Eder also keine Schuld. Von ihm durfte der Dichter doch nicht klagen (Lyr. Ged. 519, 37):

„Wer hat der Güter rest nicht diebisch mir entzogen . . ."

Aufserdem widmet Gryphius den „Herodes" neben seinem Lehrer Rolle und seinem Bruder Paul auch seinem Stiefvater.

Zu S. 35: Auch Duhr vermerkt in dem inzwischen erschienenen zweiten Bande seiner „Geschichte der Jesuiten" S. 385, Anm. 4 keine Aufführungen des kleinen aber rührigen Jesuitengymnasiums in Alt-Schottland bei Danzig. „1626 Kaiser Zeno"; 1637 „St. Rochus".

Zu S. 38: Herr Prof. A. E. Berger (Darmstadt) macht mich dankenswerter Weise auf die Geläufigkeit der notte bruna in der gleichzeitigen italienischen Literatur aufmerksam. Aber schon das deutsche Volkslied verwendet „braun" statt „schwarz" und kennt die „braune Nacht" (Hans Wentzel, Symbolik des Deutschen Volksliedes [Diss. Marburg 1915] S. 17 f.). Empfindlichkeit für Farbennüanzen ist der Barocklyrik im Ganzen eigentümlich (Strich, Der lyrische Stil des 17. Jahrh. in Abhandlungen zur deutsch. Lit.-Gesch., Franz Muncker zum 60. Geburtstag. [München 1916], S. 21 ff.). So wird der Ausdruck des reifen Dichters (Papinian!) doch als erlebt anerkannt werden müssen.

4. Dieses Sternsingen mufs eine alte, von den Schulkindern lange noch geübte Sitte gewesen sein, denn ich habe aus den verschiedensten Gauen Deutschlands Belege darüber gefunden, in Lübeck z. B. 1676, in Königsberg, wo sich der Brauch „mit dem Stern zu gehn“ bis ins XVIII. Jhdt. hielt[1]). Erst am 18. Dezember 1810 verbot die bayrische Regierung dem Vorgeher der Kirchensinger in Salzburg „das bisher übliche Sternsingen“, ebenso in allen Pflegegerichten als eine „die Religionsgeschichte entehrende Gewohnheit“. (Nach Zeidler, Deutsch-österr. Literaturgesch., S. 728, nach Akten im Salzburger Archiv; ebenda S. 729 (Fig. 114) die Abbildung eines Sternsingers.)

5. A. 1636 d. 21 Jul. in patriam rediturus Gedano excessit, & postero die mane de curru vehementi lapsu praecipitatus prope Eccinum, viculum, laesit cervicem atques crus sinistrum, quod nisi ipsum paludes excepissent, actum de eo fuisset penitus, imminentibus hinc inde lapidibus abruptis. In patriam reversus in familiam simul & amicitiam interiorem Viri *πολιτικωτάτω* et exquisita Eruditione instructi Georgii Schönborneri, . . .[2])

6. Für die kulturhistorischen Zustände sind herangezogen vor allem

Busken-Huet, Het land van Rembrandt (Harlem 1898).

Wichtig für den Zusammenhang der Kunst mit der Kultur ist:

Carl Neumann, Rembrandt (Berlin 1902).

Für die Literatur, neben G. Kalff, Geschiedenis der ndl. Letterkunde, Bd. 4 (Grooningen 1909) vor allem

J. A. Worp, Geschiedenis van het Drama en tooneel. 2 Bde. (Grooningen 1903 u. 08).

W. J. A. Jonckbloet, Gesch. der ndl. Letterkunde in de 17. eeuw. 2 Bde. (Groningen 1873 ff.).

Über das Theater gedenke ich noch Genaueres zu veröffentlichen. Durch die Fülle archivalischen Materials ist grundlegend

[1]) Hagen, Gesch. d. Theaters in Königsberg, S. 86, 49, 50, 51.
[2]) Leubscher, S. 57.

C. N. Wybrands, Gesch. van het Amsterdamsche tooneel (Utrecht 1873).

Ders., Vondel op het Amsterd. tooneel, in De Dietsche Warande, Bd. 10, S. 424 ff.

7. Somit scheint Haakes[1]) Behauptung, dafs die von den Wandertruppen gespielte Gattung Gryphius nicht zusagte, nicht haltbar. Erich Schmidt[2]) hat mit Recht bereits hervorgehoben, dafs ihnen „auch die Vertreter der akademischen Kunsttragödie keineswegs ganz auswichen", ja dafs „ihre Aufführungen junge Gelehrte geradezu zu Nachahmungen reizten". Absprechende Urteile wie das Hallmanns sind oft genug aus Konkurrenzneid nur zu gut zu erklären. In der Besprechung der Zustände in Deutschland müssen wir auch für das Deutschland nach dem Kriege ähnliche Feststellungen machen. Die eigentliche unfruchtbare Gelehrtenpoesie tritt in gröfserem Mafsstabe erst etwas später auf. Rist, Gryphius, Weise, Hallmann und mancher andere fallen nicht darunter!

8. Das 17. Jhdt. ist ausgezeichnet durch eine reichhaltige Literatur von Reisetagebüchern. Interessant zu vergleichen ist, wie ein vornehmer junger Holländer Arnond Hellemans Hooft — der grofse Drost van Moiden war sein Vater — 3 Jahre später in Italien reiste. Sein handschriftliches Reisejournal ist im Auszug veröffentlicht in De Dietsche Warande X, 1873 „Een Reisjournal out de 17. eeuw." Es scheint Gryphius' verhältnismäfsig kurzer Aufenthalt in Rom vom Anfang des Jahres bis Mitte April nichts Ungewöhnliches gewesen zu sein. Auch der junge Holländer, an dessen antiquarischen Interessen wie Kenntnissen bei solcher Herkunft kein Zweifel bestehen kann, weilte dort vom 15. Januar bis 18. April. Über Theatereindrücke ist dort nichts mitgeteilt. Auch sonst zeigen ihre Wege auffallende Übereinstimmungen. Sehr möglich ist es, dafs beide Reisende ein gedrucktes Reisehandbuch ihrer Fahrt zugrunde legten. Diese beginnen nämlich in jener Zeit recht

[1]) Herrigs Arch. f. d. Stud. d. neueren Sprachen, Bd. 103, S. 25 (1899), „Andr. Gryphius".

[2]) Anz. f. d. Altert. VII, S. 315 (1881).

zahlreich und brauchbar zu werden[1]). Sie trugen dem polyhistorischen Zug der Zeit vollauf Rechnung, um die geographischen, historischen und antiquarischen Interessen der Leser zu befriedigen. Auch die erhaltenen Tagebücher verraten eine weite Bildung, enthalten sogar gelegentlich Grundrisse von Schlössern u. dergl. Das Reisetagebuch des Levin von Schulenburg (Anfang des 16. Jahrhunderts) berichtet viel über Architektur, Gemälde und erwähnt bei Strafsburg „das Theatrum, darin alle halbe Jahre mit gar grosser Pracht Comoedien und Tragoedien exhibirt werden" (Hassel, a. a. O., S. 469).

9. W. Harring, Andreas Gryphius und das Drama der Jesuiten (Halle 1907)[2]), S. 67, teilt mit, dafs dem Titel der Ausgabe von 1656 hinzugefügt ist: „Anno 1645 Romae per feriae Bacchanales semel, iterum ac saepius exhibita semperque approbata". Er ist auch der Meinung, dafs Simons Dramen öfter in den römischen Jesuitenkollegien aufgeführt worden sind, öfter und später als auf dem Titel angegeben wird, und dafs Gryphius höchstwahrscheinlich durch seine jesuitischen Freunde auf diese Vorstellungen aufmerksam gemacht worden ist und einer Aufführung beigewohnt hat.

10. Haake[3]) berichtet ohne jegliche Quellenangabe, dafs zur Zeit von Gryphius' Aufenthalt in Strafsburg „daselbst eine Tragoedie Leo Armenius (!) des Jesuiten Josephus Simon aufgeführt wurde, die unsern Dichter wahrscheinlich (!) zu seinem gleichnamigen Stücke angeregt hat". Da gleich im folgenden betont wird, dafs „der Einflufs des Jesuitendramas bei Gryphius unverkennbar" sei, so regt sich der Verdacht, dafs diesem glücklich herausgefundenen „Einflusse" zuliebe jene Aufführung „angesetzt" worden ist. Nun, der streng protestantische Rat würde sich, wie alles Jesuitische, so eine solche Aufführung auf seinem Gebiet höchst energisch verbeten haben. Es käme nur das nahe Molsheim in Betracht. Da läfst sich aber aus

[1]) Paul Hassel handelt darüber grundlegend in der „Zeitschr. für deutsche Kulturgesch." N. F, Bd. 1, S. 407 ff, 453 ff. (1872). Vgl. aufserdem Steinhausen, Gesch. d. dtsch. Kultur, S. 566 u. 593 f., und Haendcke, Deutsche Kultur im Zeitalter des 30 jähr. Krieges, S. 353.

[2]) Hermaea, ed. Strauch, Nr. V.

[3]) Arch. f. d. Stud. d. neueren Spr. u. Lit. 103, S. 18.

den Quellen mit unzweifelhafter Sicherheit feststellen, dafs die Molsheimer Jesuitenuniversität seit dem Einfall der Schweden 1632 bis 1653 geschlossen blieb. „Placuit studia renovare 1653“ sagt ein offizielles Document[1]).

Prof. Reufs, dem ich für seine freundliche Mitteilung auch an dieser Stelle bestens danke, kennt auch nur einen 1618 gedruckten „Carolus Magnus“, ein zu jener Zeit tatsächlich aufgeführtes Stück; dann erst wieder Stücke aus den Jahren 1686—93. Prof. Bechstein in Strafsburg hatte die Freundlichkeit, mir aus seiner Vertrautheit mit der Lokalgeschichte zu bestätigen, dafs jesuitische Aufführungen in Strafsburg ganz unmöglich seien.

11. So hemmend sich auch noch der Mangel der Einzelforschung, kritischer, ja höchst kritischer Ausbeutung und nicht blinder Nacherzählung der Quellen geltend macht, so ist jedenfalls das Endergebnis in grofsen Zügen, wie ich es hier anzudeuten wage, schon ersichtlich. Die Verfolgung einzelner Probleme, beispielsweise der Leinenindustrie in Schlesien, ergaben mir durchaus das gleiche Resultat. Gerade bei diesen Fragen ist mir mit überwältigender Deutlichkeit klar geworden, in wie hohem Mafse „die Darstellung der durch den grofsen Krieg geschaffenen materiellen Verhältnisse nicht nur den Schlüssel zum Verständnis des Kulturlebens in den darauf folgenden zwei Jahrhunderten gibt, sondern dafs sie uns auch Wandlung der politischen Anschauungen und staatlichen Einrichtungen begreiflicher machen wird, als sie sich aus der politischen Geschichte allein ergeben würde“[2]). Trotzdem hat Zwiedineck-Südenhorst sich noch nicht von den traditionellen Vorstellungen freimachen können, d. h. sich nicht „vor übertriebenen Vorstellungen gehütet“, wie es Theodor Lindner verlangt[3]). Am einsichtsvollsten ist die auch ausführlicher als bei den anderen Werken gehaltene Darstellung von Bruno Erdmanns-

[1]) Reufs, L'Alsace au XVIIe siècle (Bd. 2, S. 324).

[2]) v. Zwiedineck-Südenhorst, Deutsche Geschichte im Zeitalter der Gründung des preufsischen Königtums. X, Bd. 1, S. 32 (Stuttgart 1887), in Bibl. deutscher Gesch., hrsg. v. dems.

[3]) Weltgeschichte seit der Völkerwanderung, Bd. 6, 102 (Stuttg. 1909).

dörffer[1]). Dort finden sich auch Verweise auf wertvolle Einzelforschungen. In diesem Buche wird zum ersten Mal die neue Auffassung jener Zeit in den Hauptzügen entwickelt, werden den stets betonten Passiven die fast ganz unbekannten Activa entgegengesetzt, zu denen unsere Arbeit auch einen kleinen Beitrag leisten möchte. Erdmannsdörffer dringt immer wieder auf kritische Prüfung der Quellen; er prägt den schönen Ausdruck von dem „händeringenden" Stil der Zeit. Wie solche gläubige, dogmatische Annahme der Berichte als selbstverständlicher Wahrheit vor allem auch an einer wirklich fördernden Fragestellung hindert, zeigt die Arbeit von A. Köhler, Der kulturgeschichtliche Gehalt der Simplizianischen Schriften[2]). Dagegen ist der Aufsatz von Hans Beschorner über den Wiederaufbau der meisten im 30jähr. Kriege zerstörten Dörfer[3]) recht förderlich und erweist für eine Reihe sächsischer Dörfer, daſs selbst in diesem hart mitgenommenen Land sämtliche von den Flammen völlig zerstörten Dörfer bald wieder aufgebaut wurden und keines zu völliger Wüstung geworden ist. Auf die mutvolle, doch ernste Stimmung der Generation haben auch G. Steinhausen[4]) und Berthold Haendcke[5]) hingewiesen. Schon Hettner[6]) fiel der rasche, auch kulturelle Aufschwung auf. Gerade die Geistesgeschichte dieser Generation im allgemeinen charakteristisch herauszuarbeiten und von dem der folgenden abzusetzen, schien mir das Bedürfnis, die Notwendigkeit zu sein, die mich zu dieser ergänzenden Darstellung zwang; denn nirgends fand ich das noch geleistet.

12. Es ist dies der erste zusammenfassende Versuch über die Bühne der Wandertruppen wie überhaupt über die Theaterzustände der Generation nach dem Kriege. Die wichtigste Vorarbeit hat Litzmann durch die endgültige Zerstörung der

[1]) Deutsche Geschichte vom westfäl. Frieden bis zum Regierungsantritt Friedrichs d. Gr. 1648—1740, Bd. 1 (Berlin 1892), Teil von Onckens Allgem. Geschichte in Einzeldarstellung, III, 7.

[2]) In Studium Lipsiense, S. 236 ff.; Ehrengabe für Karl Lamprecht (Berlin 1909).

[3]) Ebenda, S. 73—89.

[4]) Geschichte d. dtsch. Kultur (Leipzig 1904, jetzt 2. Aufl. 1913).

[5]) Deutsche Kultur im Zeitalter des 30jähr. Krieges (Leipzig 1906).

[6]) Literaturgeschichte d. 18. Jhdts., III, 23 (Braunschweig 1910).

Velten-Legende geleistet[1]; ergänzend kommt einiges bei Werner Richter, Liebeskampf und Schaubühne, S. 278 ff. u. ö., hinzu. Die Rekonstruktion Carl Heines, dessen „Schauspiel der deutschen Wanderbühne“[2] immer noch zu beachten ist, trifft schon für unsere Zeit zu[3]. Daſs Kaulfuſs-Diesch für die Frühzeit der englischen Komödianten den Zwischenvorhang leugnet, scheint mir direkt widerlegt werden zu können, wie auch Minor[4] und Richter[5] meinen. Mauermanns[6] Trennung von Bandenstück, für das er aber auſser den eigentlichen „englischen“ Komödien gar keine Beispiele bringt, und „volkstümlichem“ Stück ist nicht haltbar, ja durch die zusammengerafften Beispiele eher irreführend[7].

13. Gryphius erzählt in den Anmerkungen zur Katharina, der Ausgabe von 1663 (S. 252), „daſs eine höchst durchleuchtigste und gekrönte Person“ bei der Lektüre dieses Dramas an das Schicksal Carl Stuarts gemahnt worden sei. Der Grundgedanke beider Stücke ist derselbe, in manchen Wendungen wiederolt sich der Dichter sogar[8]. Die Entstehungszeit kann schon aus diesem Grunde nicht durch einen weiten Zwischenraum und Arbeit an anderen Stücken getrennt sein. Aufschluſsreich ist die Bemerkung der lateinischen Vorrede der umgearbeiteten Fassung (B) von 1663, nach der wenigstens der erste Entwurf „paucos intra dies ... (S. 353) expressit“. Am 30. Januar 1649 fiel das Haupt Karls, die eigentliche Abfassung des Trauerspiels ist wahrscheinlich noch in dieses Jahr zu setzen. Der Abschluſs wird in den Anfang des nächsten Jahres fallen, denn das Widmungsgedicht[9] einer Reinschrift ist vom „11. Martij a. 1650“ datiert. Das Manuskript, das ich in der Königl. Bibliothek Berlin (Ms. Germ.

[1] Archiv f. Theatergesch., Bd. 2, S. 56 ff. (Berlin 1904).
[2] Halle 1889.
[3] Ausgestellt auf der internat. Ausstellung f. Theater u. Musik.
[4] Euphor. 14, S. 798 ff.
[5] Liebeskampf, S. 166.
[6] Die Bühnenanweisung im dtsch. Drama bis 1700 (Berlin 1911).
[7] Vgl. meine Besprechung i. d. Neuphilolog. Blättern, 19. Jahrg., S. 441—444 (1912).
[8] Stachel a. a. O. S. 237.
[9] Aufgenommen in das V. Buch der Sonette Nr. XLVII, Lyr. Ged. S. 185.

Quart 586) auffand und kollationierte, ist anscheinend das einzige eines gröfseren Werkes von Gryphius, das erhalten ist. Der Duktus der Handschrift scheint mir nicht mit dem Gryphius' übereinzustimmen, dagegen rühren die in etwas anderer Form an den Rand geschriebenen Verbesserungen wohl vom Dichter selbst her. Diese Fassung stimmt im wesentlichen mit der im Jahre 1657 veröffentlichten überein[1]). Noch stärker als in der Katharina hat den Dichter bei der raschen Niederschrift Vondels Maria Stuart vorgeschwebt[2]).

[1]) Abgedruckt bei Tittmann: „Dramatische Dichtungen von A. Gryphius. S. 1 ff. Leipzig 1870.

[2]) Stachel S. 237 ff., Kollewijn bietet nichts, weist nur darauf hin.

Berichtigungen.

Blofse Buchstabenversehen wird der Kenner der Druckgeschichte des Buches stillschweigend berichtigen. Für den Sinn sind wichtig:

S. 217 m.: Tragödien.
S. 218 u.: Lohenstein.
S. 219, Z. 9: Wandertruppe.
S. 220, Z. 14: übermalten.
S. 220, Z. 16: „Leo" S. 29.
S. 284, Z. 3: Schema.

Namen- und Sachweiser.

Druck von Karras, Kröber & Nietschmann in Halle (Saale).

Abbildung 1.

„Catharina von Georgien", Prolog, zu S. 258 ff.

Abbildung 2.

Catharina von Georgien" I. A. [illegible]

Abbildung 3.

„Catharina von Georgien", II. A. 2. Sz. (H.-B.) zu S. 261 f.

Abbildung 4.

„Catharina von Georgien". III. A. 3. Sz. (V.-B.) zu S. 262 f.

Abbildung 5.
„Catharina von Georgien", Reyen des 4. Aktes (H.-B.) zu S. 262 ff.

Abbildung 6.
„Catharina von Georgien", letzter Akt, zu S. 264 ff.

Abbildung 7.
„Catharina von Georgien“, V. A. 6. Sz. (V.-B.) zu S. 266.

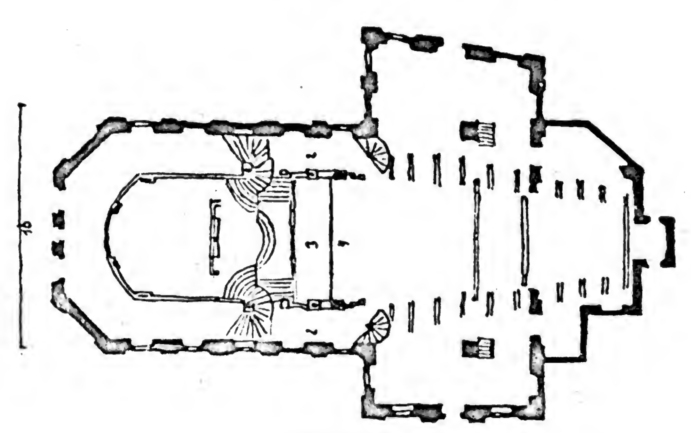


Abbildung 8.
„Das Dresdener Komödienhaus“ (erstes Opernhaus; 1665–67 erbaut)
(nach Hammitzsch, Der höfische Theaterbau, Berlin 1906, S. 128).

Zu Seite 256 ff.